MANUALI HOEPLI

# L'ARTE DEL DIRE

## MANUALE DI RETORICA

PER LO STUDENTE DELLE SCUOLE SECONDARIE

DI

*DEMETRIO FERRARI*

Professore nella regia scuola tecnica di Cremona.

CON QUADRI SINOTTICI

**Quarta edizione corretta e ampliata.**

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

—

1898

# INDICE

# PREFAZIONE

*Nel proemio alla prima edizione di questo manuale, uscito nella ricca e apprezzata collezione hoepliana il 1890, scrivevo che nel compilare il mio volumetto tenni conto delle migliori opere critiche e filologiche di questi ultimi tempi per stabilire la vera origine dei componimenti, specie poetici, e per non cadere nelle inesattezze di altri trattatisti anche recenti. Aggiungevo che la esposizione di tutta la materia in quadri sinottici m'era consigliata dall'esperienza, perchè notai, insegnando, che i giovani con maggior facilità e molto meglio apprendono e ritengono le varie teoriche letterarie, con tutte le divisioni e suddivisioni della dottrina, se la materia, prima spiegata per esteso, vien poi loro presentata in prospetti che la riepiloghino compendiosamente.*

*Ciò ripeto in questa quarta edizione, la quale, pur conservando il fondo delle precedenti, il medesimo ordine della materia e lo stesso me-*

*todo nella esposizione e nella trattazione, devesi tuttavia con verità dire* corretta e ampliata, *perchè non ho mancato di tener conto delle osservazioni che da critici e da colleghi mi furono fatte, e vi ho introdotto modificazioni e aggiunte, le quali hanno, è vero, ingrossato il libro, ma credo siano utili, perchè riguardano in ispecial modo gli esempi che troppo scarsi posi nelle precedenti edizioni. Nella parte poetica ho esposto brevemente la storia dei vari generi nelle letterature classiche, e spesso ho dato l'argomento delle opere letterarie poetiche, sia greche e latine che italiane, per rendere servibile il manuale agli studenti di ginnasio e d'istituto tecnico, come parecchi colleghi mi richiesero. Se poi non di tutti i componimenti ho riprodotto esempi, è stato per la ristrettezza del volume, il quale ho preferito raccolga in breve e colla massima chiarezza tutti i precetti intorno all'arte del dire, e anche per lasciare alle cure e alla saggezza degl'insegnanti di trovare, insieme cogli scolari, gli opportuni esempi di componimenti, in prosa e in poesia, o consultando testi maggiori di rettorica, o leggendo qualche antologia, o ricavandoli direttamente dalle opere letterarie.*

*Per questa quarta edizione non ho che da esprimere il desiderio che le sia fatta l'accoglienza benevola che toccò alle prime, esaurite in brevissimo tempo. È ben vero che i tempi odierni non sembrano troppo propizi allo studio dell'arte retorica, la quale è accusata come in-*

*segnamento vano, inutile, dannoso; ma ho fiducia che tale studio non sia per essere bandito dalle scuole, perchè credo che le accuse alla retorica siano esagerate. Chi non l'apprezza, parmi voglia disconoscere i vantaggi che in ogni tempo produsse lo studio accurato e preciso della parola. Consento che siano riprovevoli gli accattatori di frasi a effetto, i discorsi frivoli nella sostanza e solo ricchi d'ornamenti, i lavori gonfi e soverchiamente compassati, ma non bisogna per ciò condannare la buona arte del dire, la « scienza della parola che investiga le segrete ragioni dei mezzi di comunicativa, la lingua e lo stile »* (1); *quella rettorica buona, la quale è « l'esposizione delle norme generali e speciali che nell'espressione vanno osservate, perchè questa produca tutto l'effetto che si richiede e si spera »* (2); *quell'arte in fine che « dà i criteri per sviluppare tutta l'attitudine naturale di uno scrittore, e riconoscerne le perfezioni acquistate coll'arte »* (3).

*« Queste norme e questi criteri sono pochi (scrive il Ferrieri), ma precisi e applicabili a tutti i casi, fondati non sull'arbitrio dei retori o sull'autorità della tradizione, ma sulla natura umana, sulla essenza delle nostre facoltà*

(1) Ferrieri, *Guida allo studio critico della letteratura*. 2ª ediz., p. 199.

(2) Bonghi, Lettera precedente i *Promessi sposi*, nell'edizione comparata di F. Rolli.

(3) Bonghi, *Lettere critiche*, p. 106.

*logiche e discorsive e sull'osservazione delle opere più perfette, non rigidi nè immutabili, ma rinfrescantisi alle fonti della natura, piegantisi alle varie esigenze della storia, via via che l'arte esplica le sue forze e i gusti cambiano razionalmente. Essi educano lo scrittore al concepire netto, all'esprimere con vigore, e lo rendono certo dei buoni effetti dell'opera sua: essi offrono al critico i mezzi per giudicare con dirittura della bontà di un'opera* » (1). *Non si può infatti, prescindendo da una teorica precisa della lingua e dello stile, dar giudizio sulle doti estrinseche d'una composizione; come spesso non si può, senza la conoscenza dei criteri retorici che prevalsero in un dato secolo, comprendere la ragione delle doti di lingua e di stile delle opere che ad esso appartengono.*

*Basta studiare le opere degli scrittori antichi per vedere l'importanza della retorica, nelle regole della quale, scrive il Pellissier, « le savant, le poëte, l'homme du monde peuvent et doivent venir puiser les prescriptions particulières dont l'application peut leur être utile* » (2). *Il chiarissimo professore dell'università parigina dice anche che la retorica è il complemento indispensabile di ogni educazione liberale, e ne riconosce utile per tre ragioni lo studio delle regole: « 1° Elles enseignent par quels moyens*

(1) Op. cit. lezione XII.

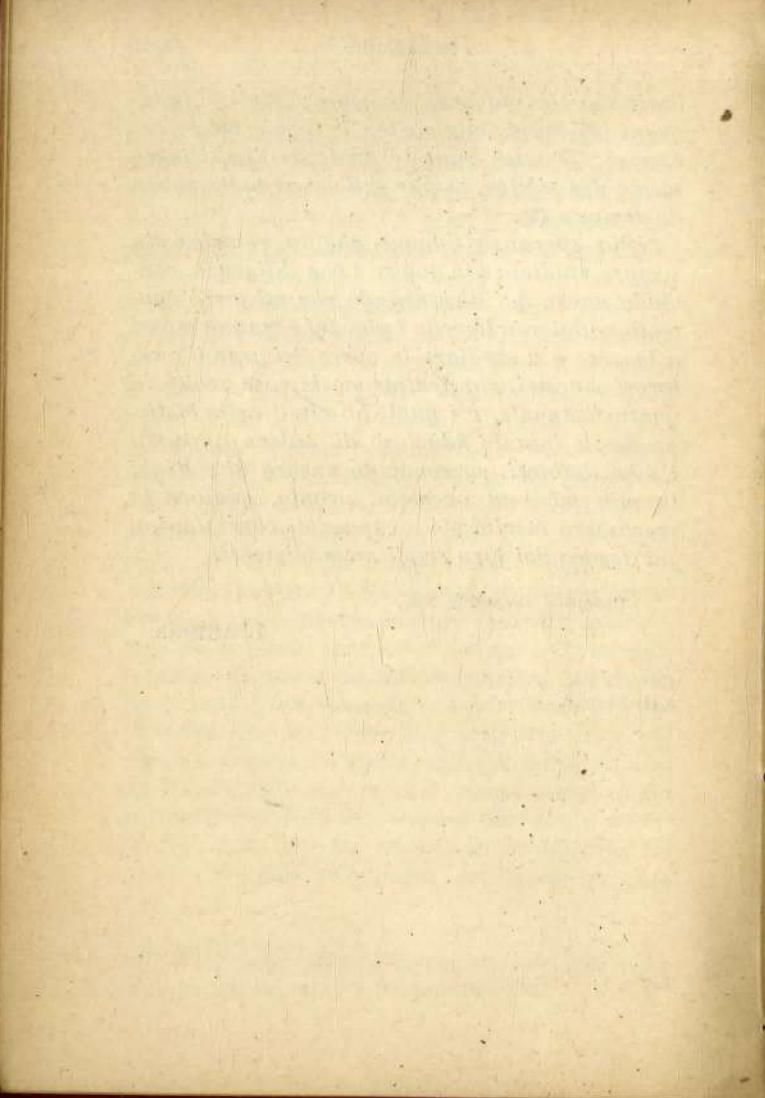
(2) A. Pellissier, *Principès de rhétorique française*. Paris, Hachette, 1883 (2ª ediz.). — Introduction, p. 8.

*ont réussi les hommes de génie; 2° elles indiquent les fautes auxquelles le génie même est exposé; 3° elles sont le fruit de l'expérience même des siècles, et par suite nous font gagner du temps* » (1).

*Nella speranza dunque che la retorica sia sempre studiata con amore e con diligenza, concludo anche qui dichiarando che mi terrò contento se dal mio libretto i giovani saranno mossi a leggere e a studiare le opere dei grandi e valorosi maestri, che trattarono le cose svolte in questo manuale, e i quali ho citati nella bibliografia; e intanto fiducioso di vedere appagati i miei desideri, raccomando ancora ai colleghi la mia modesta operetta, pronto, qualora la trovassero meritevole e capace di correzioni, a far tesoro dei loro saggi ammonimenti.*

Cremona, dicembre 1897.

L'AUTORE.

(1) Id. p. 5.

# BIBLIOGRAFIA*

ARISTOTILE, *Retorica.*

BARTOLI ADOLFO, *Storia della letteratura italiana.*

BERNARDI GAETANO, *Avviamento all'arte del dire.*

BIADENE LEANDRO, *Morfologia del sonetto.*

BONGHI RUGGERO, *Perchè la letteratura italiana non sia popopolare in Italia. Lettere critiche.*

CANESTRINI GIROLAMO, *Antropologia. — Origine dell'uomo. — La teoria di Darwin.*

CANTONI CARLO, *Corso elementare di filosofia.*

CARDUCCI GIOSUÈ, *Scritti letterari. — Confessioni e battaglie.*

CASINI TOMMASO, *Manuale di letteratura italiana. — Notizie sulle forme metriche italiane.*

CAVALLOTTI FELICE, *Opere.*

CICERONE, *Opere retoriche.*

CHIARINI GIUSEPPE, *Studio sulla metrica delle Odi barbare.*

COSTA PAOLO, *Elocuzione.*

DE SANCTIS FRANCESCO, *Storia della letteratura. — Saggi critici.*

EMILIANI-GIUDICI, *Storia delle lettere in Italia.*

DE GREGORIO, *Glottologia.*

DEL LUNGO ISIDORO, *Dino Compagni e la sua Cronica.*

FERRIERI PIO, *Guida allo studio critico della letteratura.*

FINZI GIUSEPPE, *Avvertimenti sui vari generi dello scrivere. — Della presente letteratura in Italia.*

FORNACIARI, *Trattato di rettorica.*

---

* Le opere segnate in questa Bibliografia sono vendibili nella Libreria Hoepli in Milano.

FORNARI VITO, *Arte del dire.*
GASPARY ADOLFO, *Storia della letteratura italiana.*
GIARDINI ELIA, *Elementi dell'arte rettorica.*
HERZEN, *Analisi fisiologica del libero arbitrio.*
LERRA ANGELO, *Lezioni sull'arte del dire.*
MESTICA GIOVANNI, *Istituzioni di letteratura.*
MOLINERI CESARE, *Lezioni di letteratura.*
MORANDI LUIGI, *Origine della lingua italiana.* — *Antologia della nostra critica letteraria moderna.*
MORSELLI ENRICO, *Lezioni su l'uomo secondo la teoria dell' evoluzione.*
MÜLLER MAX, *Letture sopra la scienza del linguaggio.*
PATUZZI G. L., *Della lingua e dello stile.*
PELLEGRINI FRANCESCO, *Elementi di letteratura per le scuole secondarie.*
PELLISSIER A., *Principes de rhétorique française.*
PERA, *Avviamento alle umane lettere.*
PICCI, *Guida allo studio delle belle lettere.*
QUINTILIANO, *Institutiones oratoriæ.*
RIGUTINI GIUSEPPE, *Elementi di rettorica.*
SAILER LUIGI, *Introduzione allo studio della letteratura.*
SETTEMBRINI, *Lezioni di letteratura italiana.*
SOLERTI ANGELO, *Manuale di metrica classica italiana.*
TORRACA FRANCESCO, *Manuale di letteratura italiana.*
VIGNOLI TITO, *Saggio di psicologia comparata.*
VILLARI PASQUALE, *Nicolò Machiavelli e suoi tempi.*
WHATELY RICHARD, *Element of Rhetoric.*
WHITNEY GUGLIELMO, *La vita e lo sviluppo del linguaggio.* Traduz. di Fr. D'Ovidio.
ZAMBALDI FRANCESCO, *Il ritmo dei versi italiani.*
ZABOROWSKI, *Origine del linguaggio.*

# L'ARTE DEL DIRE

## I.

### L'uomo.

L'uomo, maraviglia e gloria dell'universo, è l'essere più perfetto, che, a mo' di compendio, raccoglie in sè il triplice ordine della natura: minerale, vegetale, animale. Perciò è che lo studio dell'uomo appartiene alla storia naturale, e particolarmente alla zoologia, la quale, tra i vari suoi rami, ne ha uno speciale per l'ordine dei bimani, cioè l'*antropologia*, il cui fine è lo studio del genere umano. In questi ultimi decenni l'antropologia ha fatto grandi progressi mercè l'aiuto validissimo della medicina, della filosofia, della etnologia e della etnografia, le quali scienze insegnano che l'uomo appartiene all'ordine superiore dei mammiferi primati, vale a dire, ai bimani, e la sua superiorità nella scala zoologica è stabilita dal fatto che egli, sebbene originato da uno stipite umile e imper-

fetto, quello dei primati, ha progredito fisicamente, intellettualmente e moralmente per attività propria, per le sue lotte, per l'energia del suo pensiero, ed è ancora capace di avanzare indefinitamente.

Le ragioni del progresso umano si riscontrano nella energia del pensiero, che, fondamentalmente, l'uomo ha comune con tutti gli altri animali, ma che in lui si è elevato in modo straordinario per varie cause, le principali delle quali sono: la posizione verticale del suo scheletro, la triplice elezione naturale, sessuale e civile, e la forza della volontà.

La posizione verticale, che distingue e vantaggia l'uomo su tutti gli altri organismi, ha fatto sì che il cervello umano si è sviluppato moltissimo producendo un sensibile svolgimento anche nell'intelligenza, e inoltre ha perfezionato la mano, rendendola atta alla prensione, a soddisfare ai bisogni dell'uomo nel sostenere la lotta per la vita, e a produrre quei maravigliosi lavori artistici, per i quali egli trasforma e domina la natura.

L'elezione (*selection*) è la causa principale della varietà delle forme organiche. Quella *naturale* riguarda l'adattamento dell'organismo alle condizioni di vita in cui si trova, e la sopravvivenza del migliore o del più adatto, perocchè l'uomo, nei tempi andati, dovette sostenere una lotta aspra e continua per la propria esistenza e prosperità contro gli agenti atmosferici, gli animali carnivori, i parassiti vege-

tali e animali e gli stessi suoi simili. In questa lotta trionfarono gli individui meglio provveduti, più adatti alle condizioni di vita e superiori agli altri, e così si conservarono e si riprodussero di generazione in generazione gli abiti utili alla specie, si proporzionarono i conati e gli organi di ciascuno per ottenere una cosa, e tutto l'uomo si perfezionò, allargando ogni giorno la distanza che lo separa dagli altri animali col distruggere quanto non poteva utilizzare per i suoi bisogni. — L'elezione *sessuale* è la lotta tra gli individui maschi per il possesso delle femmine, la quale, incruenta, si combatte anche oggi tra i popoli civili. I più forti, i più belli e i più coraggiosi, rimasti vincitori, giunsero di preferenza a riprodursi e a trasmettere al proprio sesso, per l'ereditarietà dei caratteri, la robustezza, il coraggio, la bellezza e l'agilità. — Conquistata poi, vinta e umanata la natura, comincia la lotta dell'uomo per conseguire, nella vita sociale, i proprii diritti, e questa è la lotta *civile*, per ottenere un alto posto nella società, e nella quale hanno gran parte la moralità e le due elezioni precedenti.

Questa triplice elezione costituisce la legge eterna della lotta per la vita, la quale, considerata nei vegetali, negli animali e nell'uomo dalle razze primitive alle più progredite, si vede che va di continuo attenuandosi nei modi ed elevandosi negl'ideali. Infatti nei tempi preistorici fu brutale, quasi solo violenta e muscolare, per il vitto quotidiano e per la femmina; poi fu

meno muscolare e sempre più col cervello per la supremazia politica; nel periodo storico invece la lotta si combatte, nel mondo greco-latino, per l'uguaglianza civile, nel medio evo per l'uguaglianza religiosa, sulla fine del secolo XVIII per l'uguaglianza politica, e ora, non materiale né assoluta, ma pacifica, per svolgimento naturale del pensiero, la lotta si combatte dall'umanità per l'uguaglianza economica. Ma dopo anche questa indubbia vittoria sorgeranno nuovi ideali e nuove conquiste, sempre però con una lotta più pacifica e più intellettuale, secondo che le forme della vita saranno più perfette e più progredite.

Quanto all'energia volitiva, essa è che spinge l'uomo al bene suo e degli altri, ossia che gli dà il fermo proposito di volere ciò che la mente delibera. Della volontà diremo più innanzi; ora importa notare la potenza del pensiero umano, il quale si trasporta nel passato, facendosi quasi spettatore degli avvenimenti trascorsi, esamina il presente e lo paragona a quello, si slancia nell'avvenire, vola in lontane regioni, considera e medita. Ora questa forza prodigiosa è andata continuamente avanzando, e il suo sviluppo e progresso sono registrati nelle pagine immortali della storia. Qui, ragguagliando le età primitive e rozze alle presenti e civili, gli animali inferiori all'uomo, e le varie specie umane tra loro, si hanno le prove dell'alto progresso che ha fatto l'uomo nell'incivilimento. Progresso tanto più alto, in quanto che l'uomo, derivato da uno

stipite umile e imperfetto, ha saputo con i suoi lavori, le sue lotte, per merito suo acquistare una grandissima supremazia sopra tutti gli esseri viventi.

Resta ora a dire qualche cosa della geologia, altra scienza, la quale ha molto giovato agli studii antropologici. Essa, esaminando il gran libro della terra, le cui pagine sono le rocce stratificate e sovrapposte le une alle altre, e i cui capitoli, le catene delle montagne, ha ricostruito la storia primitiva dell'umanità in generale, dei suoi sforzi per migliorare la propria condizione, dei suoi lenti, ma continui progressi. Consultando dunque i non pochi monumenti e gli avanzi della vita e delle attività umane, custoditi nel suolo, la scienza geologica ha fissato l'antichità dell'uomo a oltre duecentomila anni, e tutto questo lungo periodo di tempo, fondandosi sul materiale di cui l'uomo foggiò i suoi arnesi, ha diviso in parecchie età, che sono le età geologiche: della *pietra* (rozza e levigata), del *bronzo* e del *ferro*.

La specie umana, secondo i risultati più attendibili della scienza, è una sola, suddivisa poi in varie razze, originate dal carattere nomade delle popolazioni primitive, dalla rapida emigrazione dell'uomo e dalla facilità che egli ha di adattarsi a tutti i climi e a tutte le variazioni meteorologiche. La classificazione più generale di tutte le specie umane è quella che, secondo l'affinità, le raggruppa intorno a tre tipi principali: il bianco o caucaseo, il giallo o mongolico

ed il nero o etiopico; si considerano poi come tipi intermedi il rameo o americano e il bruno o malese. Quindi le razze umane si riducono a cinque, e non hanno una legge costante e universale di progresso, poichè si riscontrano in ciascuna delle singolari differenze nell'attitudine a incivilirsi. Infatti alcune vi si mostrano più o meno ribelli, come la nera, la gialla e la bruna; altre invece offrono l'immagine di una civiltà spontanea o provocata, come la bianca e la ramea.

## II.

## Le facoltà umane.

Tutta l'organicità è governata da un principio psichico, che, lasciando a parte i fenomeni psichici verificantisi nei vegetali, si eleva in tutta la serie animale, per intensità e potenza, dall'organismo più semplice a quello più complesso, dalla monera all'uomo. Questo principio cresce in proporzione dello sviluppo organico e fisiologico dell'animale, pur conservando l'essenziale e intima sua virtù psicologica, e si manifesta con tre attributi essenziali: senso, intelligenza e volontà. Ond'è che a tre si riducono le facoltà umane, ossia le condizioni primitive che, dietro gli opportuni eccitamenti, svolgono l'attività dell'uomo, cioè la sensitività, l'intelligenza e il volere, le quali, prima di essere tradotte in atto, si chiamano *potenze*, e solo coll'esercizio e colla

educazione diventano facoltà per la facilità che porgono all'operare. Di queste tre facoltà, le quali sono capaci di perfezionamento e di cui tutti fanno uso, convien dare qualche elementare notizia, non solo perchè esse primeggiano nell'uomo, ma anche perchè da esse si origina e su loro fa impressione il discorso.

### § 1. *Sensitività.*

È questa la facoltà che ha l'organismo animale di ricevere e percepire per mezzo della coscienza l'azione dei corpi esterni, ed è più o meno grande nei vari animali, secondo il grado di perfezione del loro corpo. Essa è corporea o spirituale; quella, esercitata dagli organi sensori, che, ricevuta l'impressione da uno stimolo esterno, per mezzo dei nervi sensitivi la traducono al cervello, che è il centro del sistema nervoso: questa, prodotta da una commozione interna, ossia dall'anima. Le impressioni che costituiscono la sensitività corporea, si chiamano *sensazioni,* quelle della sensitività spirituale, *sentimenti*; però sensazioni e sentimenti sono insieme congiunti, e si aiutano a vicenda per la stretta unione del corpo col principio senziente. Cosi la vista di un feretro produce una sensazione; ma questa richiamandoci tosto allo spirito la morte di un nostro simile, il lutto di una famiglia e la nostra stessa fragilità, suscita una quantità di sentimenti, rispetto ai quali essa perde quasi ogni sua forza. Abbiamo, a esempio, un felice movimento e intreccio di sensazione, di

sentimenti, di pensieri, di azioni nelle splendide ottave, nelle quali il Tasso, descrivendo l'arrivo dei crociati a Gerusalemme, dice che i cristiani si rallegrano alla vista della città, ma poi si fanno profondamente tristi, pensando che là morì Gesù Cristo. Eccole:

Ali ha ciascuno al core ed ali al piede;
Nè del suo ratto andar però s'accorge:
Ma quando il sol gli aridi campi fiede
Con raggi assai ferventi e in alto sorge,
Ecco apparir Gerusalem si vede,
Ecco additar Gerusalem si scorge,
Ecco da mille voci unitamente
Gerusalemme salutar si sente.

Così di naviganti audace stuolo,
Che muova a ricercar estraneo lido,
E in mar dubbioso e sotto ignoto polo
Provi l'onde fallaci e il vento infido;
Se alfin discopre il desiato suolo,
Il saluta da lungi in lieto grido,
E l'uno all'altro il mostra, e intanto oblia
La noia e il mal della passata via.

Al gran piacer che quella prima vista
Dolcemente spirò nell'altrui petto,
Alta contrizion successe, mista
Di timoroso e riverente affetto;
Osano a pena d'inalzar la vista
Vèr la città, di Cristo albergo eletto,
Dove morì, dove sepolto fue,
Dove poi rivestì le membra sue.

Sommessi accenti e tacite parole,
Rotti singulti e flebili sospiri
Della gente che in un s'allegra e duole,
Fan che per l'aria un mormorio s'aggiri,
Qual nelle folte selve udir si suole,
S'avvien che tra le frondi il vento spiri;
O quale infra gli scogli o presso ai lidi
Sibila il mar percosso in rauchi stridi.

(*Gerus. liber., c. 3*).

I sentimenti mirano al vero, al bello, al buono, onde sono intellettivi, estetici e morali, secondo che sono destati dalla scienza, dal bello o dalla virtù. Chi li regola, è la ragione, senza la quale non vi ha più sentimento o affetto, ma sibbene passione, causa di gravissimi danni. È dunque necessario che, per non offuscare il lume della ragione e per mantenere il sentimento nel limite utilissimo di un affetto ragionevole, esso venga accuratamente educato. Il sentimento intellettivo riceve educazione dalla scienza, quello estetico dalle arti, che sono la manifestazione del bello, e quello morale dalla famiglia, che fu in ogni tempo le vera scuola dei cittadini, la palestra di ogni virtù civile e domestica, viva ispirazione alle più splendide opere d'arte.

A noi occorre solo trattenerci alcun poco intorno alle arti. Esse diconsi belle, perchè alla bellezza riguardano come a fine supremo, e sono: l'architettura, la scultura, la pittura, la musica e la letteratura. Però le arti non educano solo al bello, ma anche all'affetto, perciò ingentiliscono e fortificano il cuore, tanto più potenti a tale educazione, quanto più sono sciolte dalla materia. Quindi l'efficacia delle arti sull'animo umano si eleva a grado a grado, passando dall'architettura alla poesia, che sono gli estremi della scala delle arti. Infatti, la nobiltà delle arti si misura dai mezzi, onde ciascuna dispone; per ciò le arti figurative, che usano la linea, il rilievo, il colorito e che scendono al cuore per la via degli occhi, fanno gustare il

bello, e destano l'affetto in modo minore della musica e della letteratura, che hanno il suono e la parola, mezzi più perfetti e meno materiali. La musica però, che esprime tutte le passioni dell'animo, e desta le più soavi commozioni e i più forti eccitamenti, è inferiore alla letteratura, la quale parla alla mente e al cuore, riunisce in mirabile sintesi le virtù di tutte le altre, rispecchia e raccoglie tutto l'uomo: mente, fantasia e cuore; quindi opera più efficacemente sull'animo dei popoli, è più ricca di vita e più feconda. E così ci commuovono e ci riempiono di ammirazione la cupola del Brunelleschi nel Duomo di Firenze, la *Fiducia in Dio* del Bartolini, le Vergini di Raffaello e le soavi melodie della *Norma,* della *Sonnambula,* dell'*Aida;* ma nessuna opera d'arte può riuscire mai a destare in noi quella commozione profonda che risentiamo nel leggere un'opera letteraria, dove la cosa narrata o descritta non è immobile o quasi morta, nè puramente ideale e spirituale, ma riceve dalla parola calore, moto e vita. Come potrebbero le arti figurative o la musica farci una pittura così perfetta dei pensieri, degli affetti, delle cose che troviamo nella poesia del Leopardi, *La quiete dopo la tempesta?* o farci gustare meglio la soavità dei versi danteschi:

> Era già l'ora che volge 'l desio
> A' naviganti e intenerisce il core,
> Lo dì c'han detto a' dolci amici addio;
> E che lo nuovo peregrin d'amore
> Punge, se ode squilla di lontano,
> Che paja il giorno pianger che si muore?
>
> (*Purgatorio,* c. VIII).

Le arti ritraggono il bello della natura sia fisica che morale, come un ameno paesaggio, una catena di montagne, un roseo tramonto, il *silenzio verde* d'una campagna, il grazioso sorriso d'una fanciulla svelta ed elegante, o l'affetto figliale, un amore pudico, un atto d'eroismo, il culto dei grandi, ecc. E questo bello naturale, che, secondo il Winkelmann, è tutto ciò che si presenta con ordine, proporzione, varietà, decoro, grazia, splendore, diventa poi il bello dell'arte, al quale appartengono anche tutte quelle forme artistiche, che riescono a destare il senso del bello pur ritraendo cose brutte e deformi, come un cadavere, l'aspetto e la parola d'un feroce disperato, la presenza d'un perverso. Il genio dell'artista sa produrre il piacere estetico anche ritraendo cose brutte, perchè lo ritrae con tale verità ed efficacia da suscitare in altri commozioni vere e profonde. « La bellezza dell'arte non risulta tanto dalla qualità oggettiva di ciò che si riproduce, quanto dal lavoro soggettivo del genio, che, pari al sole, vivifica e colorisce ovunque diffonde i suoi raggi » (1).

È per questo che eccitano ammirazione, come splendidi lavori artistici, la cupola di S. Pietro del Buonarroti, le madonne di Raffaello, il Giove del Cellini, Beatrice trasumanata che appare a Dante nel Paradiso terrestre, fra Cristoforo che difende gli oppressi, e Lucia dalla faccia serena e dal cuore innocente, che sono manifestazioni

(1) FERRIERI, *Guida allo studio della letter.*, p. 27.

del bello naturale; ma anche cose brutte e spiacevoli, quali il Laocoonte del Vaticano, la morte di Ezzelino nel quadro del Malatesta, il Tersite omerico, le tre fiere simboliche di Dante, l'atto fiero del conte Ugolino sull'arcivescovo Ruggeri, l'insolenza e la fierezza di don Rodrigo e infine, per non citare altro, nei *Sepolcri* del Foscolo, la derelitta cagna che

> Senti raspar fra le macerie e i bronchi
> . . . . . . . . . . . . . . . , ramingando
> Su le fosse e famelica ululando;
> E uscir del teschio, ove fuggìa la luna
> L'ùpupa e svolazzar su per le croci
> Sparse per la funerea campagna,
> E l'immonda accusar col luttùoso
> Singulto i rai di che son pie le stelle
> Alle obliate sepolture...

Ma delle arti la più grande, la più universale, come s'è detto, è la letteratura, e, tra le forme letterarie, quelle che meglio concorrono all'educazione del cuore, sono la poesia e la storia; quella perchè « parla all'intelligenza, al gusto estetico, all'affetto, e svolge dinanzi a noi tutto il mondo spirituale di per sè e non come conseguenza del mondo materiale »; questa, perchè « narrandoci i fatti avvenuti, ce ne mostra la causa nella coscienza umana manifestata dalle leggi e dai costumi, che tanta importanza hanno sugli avvenimenti. Leggendo un triste fatto noi siamo indotti all'aborrimento, e per contro ci sentiamo commossi alla lettura di un fatto glorioso; dall'effetto quindi risaliamo alle cause, e

ci sentiamo spinti a imitare il carattere e la virtù di quegli uomini, che acquistarono colle loro magnanime azioni la stima dei contemporanei e l'ammirazione dei posteri, e ad abborrire quei tristi, che danneggiarono la patria loro, meritando infamia e disprezzo » (1).

### § 2. *Intelligenza.*

Ogni animale, che abbia il senso esplicito di sè e delle sue funzioni, capisce di poter operare a un fine qualunque, e a questo coordina ogni suo atto. Tale coordinazione di atti a un fine è l'*intelligenza*, che, nei suoi caratteri essenziali, è identica in tutta la serie animale, ed è in ogni specie più o meno sviluppata secondo la maggiore o minore perfezione dell'organismo. « Dal polipo (scrive il Vignoli nella sua *Psicologia*) che coordina spontaneamente i suoi tentacoli ad afferrare una preda avventizia, e con coordinati movimenti se l'appropria e la inghiotte per nutrirsi, adattando tutte le sue forze e membra limitatisssime a questo scopo; dal polipo, che non è che uno stomaco sensitivo con braccia, sino al cavallo, al cane, all'elefante, alle scimie, di cui le maravigliose e complicate operazioni di intelligenza sorprendono tutti e a ciascuno sono note: in tutti questi, comechè intercedano gradi infiniti di potenza e varietà, la forma essenziale dell'intelligenza sfavilla; ella è sempre una spon-

(1) MOLINERI, *Lezioni di letteratura*, parte I, pag. 133.

tanea e cosciente coordinazione di mezzi a un fine. » E nell'uomo l'intelligenza sale al più alto grado, diventa facoltà di conoscere, e costituisce il *pensiero*, che è una forza maravigliosa, con la quale esso concentra la mente sopra un oggetto vincendo il tempo e lo spazio.

Due sono gli atti dell'intelligenza, usati talora come sinonimi suoi e fra di loro, cioè l'*intelletto* e la *ragione;* per quello la mente acquista le idee, ossia le nozioni delle cose; per questa tende a nuove cognizioni giovandosi della riflessione, la quale consiste nella facoltà che ha lo spirito di ripiegarsi sopra sè stesso per osservare le proprie operazioni. Le varie maniere con cui la mente riflette sulle cose sentite e pensate sono: l'analisi e la sintesi, l'astrazione, il giudizio, il raziocinio, la memoria e l'immaginazione o fantasia.

*a)* L'*analisi* e la *sintesi* (scomposizione e composizione), sono due atti per i quali la mente o divide un oggetto nelle sue parti per esaminarle e conoscerle, o riunisce i vari elementi, già esaminati, e si fa l'idea precisa del tutto.

La nozione prima (*sintesi primitiva*), che si ha di una cosa, è oscura, confusa; mercè l'analisi quella nozione divien chiara e distinta, cioè si perviene alla *sintesi riflessa*. Questa è resa perfetta dal comprendere poi con una sola occhiata tutta la cosa ridotta a unità dopo l'analisi, come fanno e l'artefice e il meccanico, dopo aver ricomposto l'opera loro, lo scienziato dopo aver trovato una verità, il maestro, che fa ri-

leggere dagli scolari il passo reso chiaro e gradito con l'analisi logica, grammaticale e letteraria. Con questa sintesi dopo l'analisi l'animo prova una vivissima compiacenza, la nozione della cosa si ferma meglio nell'intelletto, e la mente si fa più capace e comprensiva.

A gustare, per es., i versi di Dante, citati sulla fine del paragrafo precedente, conviene, dopo la prima attenta lettura, osservare la sintassi, per vedere, dal coordinamento delle proposizioni, lo svolgimento naturale e spontaneo delle idee e delle imagini; poi, spiegata la bellezza e la ragione dei traslati *intenerisce* e *punge*, il valore di *lo di* (*illo die* — in quel giorno), l'uso squisitamente artistico delle voci *desio* e *squilla*, la gentilezza delle imagini e degli epiteti *dolci* dato agli amici e *novo* detto del pellegrino che non è avvezzo alle umane vicende e che per conseguenza sente più vigorosamente ogni passione, dopo tutto ciò, dico, bisogna avvertire che i versi formano una perifrasi indicante la sera, quando il cessare della luce e il silenzio del creato fanno sì che le imagini delle cose dilette ritornino più vive nell'animo. Allora si fa l'esposizione del concetto in prosa: « Era già l'ora della sera, la quale ora, nel dì della partenza e dell'addio ai dolci amici, ridesta il desiderio e intenerisce il core ai naviganti, e commuove affettuosamente (*punge d'amore*) l'uomo avventuratosi la prima volta a un lungo viaggio, se ode risonare da lungi la campana, che sembri piangere il giorno morente. »

Rileggendo quindi i versi in tal modo spiegati, converrà osservare come questa descrizione, ove alla stupenda delicatezza del sentimento e alla suprema gentilezza d'imagini è congiunta una dolcezza ineffabile di stile e di lingua e una mirabile armonia di vita, non muova da fredda meditazione, ma da vera ispirazione, perchè ritrae le condizioni d'animo del poeta. Questi infatti, che fu esule dalla patria, avrà tante volte sentito la ricordanza dei giorni lieti passati con la famiglia e con gli amici, e, nei tanti tramonti veduti, avrà sentito risvegliarsi improvviso e spontaneo nella memoria il momento dell'addio. Fatta così la spiegazione, per via di analisi e di sintesi, di questi versi danteschi, se ne gusterà, con viva compiacenza, tutta l'intima e sublime bellezza, e proromperà dal cuore un senso di ammirazione per la grande e nuova arte del divino poeta, il quale, associando a una semplice circostanza di tempo una soave sensazione, sa farne una pittura piena di vita e di commozione.

*b*) L'*astrazione* (separazione), atto per cui la mente concentra la propria attenzione sopra uno solo degli elementi di una cosa, e lo esamina senza badare agli altri. Questo atto della mente, usato per cose materiali e intellettuali, è tale qualche volta che pare vi sia solo ls cosa esaminata, al di fuori della quale non ci avvediamo di ciò che avviene, perchè il pensiero è tutto in quella concentrato. Così accade a Dante nel *Purgatorio* (canto IV) ove dice che,

ascoltando e ammirando lo spirito di Manfredi, fu così rapito dalle sue parole che non si accorse di essersi trattenuto con lui due ore; e ciò perchè

> Quando per dilettanze ovver per doglie,
> che alcuna virtù nostra comprenda,
> l'anima bene ad essa si raccoglie,
>
> par che a nulla potenza più intenda
> . . . . . . . . . . . . . . . . . .
> . . . . . . . . . . . . . . . . . .
>
> E però, quando s'ode cosa o vede
> che tenga forte a sè l'anima volta,
> vassene il tempo e l'uom non se n'avvede.

*c*) Il *giudizio*, unione di due o più idee, che la mente mostra convenire o no fra di loro.

*d*) Il *raziocinio*, unione di due giudizi, dai quali se ne trae legittimamente un terzo.

*e*) La *memoria*, facoltà di conservare, richiamare e riconoscere le idee acquistate e le senzazioni altra volta provate.

*f*) L'*imaginazione* o *fantasia*, facoltà di creare, mercè la rievocazione e l'associazione di idee preesistenti, altre idee ordinariamente composte, ossia di pervenire col pensiero a nuove creazioni, le quali, dall'ingenuo sogno d'un giovane sul suo sperato avvenire, arrivano fino a essere le concezioni delle più grandi opere artistiche, scientifiche e industriali.

Di tutte queste funzioni intellettive le più importanti per noi, perchè operano molto sull'u-

mano discorso, sono il raziocinio, la memoria e la fantasia.

Mentre gli elementi del giudizio sono: il soggetto, il verbo e l'attributo, che, espressi in parole, formano la proposizione (es.: *l'istruzione è necessaria*); gli elementi del raziocinio sono invece gli stessi giudizi (premessa maggiore, premessa minore e conseguenza o conclusione), e il raziocinio dicesi: *deduttivo*, se con metodo sintetico ascende dal generale al particolare (es.: *il metallo ha lucentezza; il platino è un metallo; dunque il platino ha lucentezza*); *induttivo*, se ascende analiticamente dal particolare al generale (es.: *il rame è fusibile, lo stagno è fusibile, il ferro è fusibile; il rame, lo stagno il ferro sono metalli; dunque tutti i metalli sono fusibili*).

Al raziocinio espresso con parole si dà generalmente il nome di *argomentazione*, le cui forme principali, stabilite dai logici, sono: — il *sillogismo* o raziocinio perfetto, come gli esempi riferiti prima; — l'*entimema* o sillogismo ristretto perchè è sottintesa una delle premesse o anche tutte e due (es.: *l'uomo dev'essere ragionevole; dunque tu sii ragionevole*); — l'*epicherema* o sillogismo allungato colle prove di una o di tutte e due le premesse (es.: *la gioventù deve studiare le discipline utili alla vita; la storia è una disciplina utile,* perchè è la maestra della vita; *dunque la gioventù deve studiare la storia*); — il *dilemma* o argomento cornuto, che dalle singole parti di una proposi-

zione disgiuntiva ritrae una medesima conclusione (es.: Tertulliano all'imperatore Traiano: *i cristiani, o sono rei, o sono innocenti; se rei, perchè vieti di farne ricerca? se innocenti, perchè li punisci?*); — il *sorite*, serie di giudizi concatenati l'un l'altro per modo, che il predicato del precedente è soggetto del susseguente, e nella conclusione si afferma che l'ultimo predicato conviene al primo soggetto (es.: *l'avaro è cupido; chi è cupido, è privo di ciò che desidera; chi è privo di ciò che desidera, è infelice, dunque* l'avaro *è* infelice); — il *sofisma* o *paralogismo* è un'argomentazione falsa (es.: *gli animali si riproducono; gli animali sono corpi; dunque i corpi si riproducono*).

Ora il raziocinio, importantissimo tra le facoltà operanti nell'umano discorso, dev'essere educato con cura, ricorrendo all'osservazione e alla meditazione, alla logica o arte di ben ragionare e all'esercizio di analisi e di sintesi. Infatti, dalla osservazione e dalla meditazione, si originò il metodo sperimentale, a cui sono dovute le più grandi verità scientifiche; dalla logica, coll'esame delle idee, fu condotta la scienza a scoperte maravigliose, e dall'esercizio di analisi e di sintesi si avvalora il pensiero, e si forma un metodo eccellentissimo di lavoro e di studio.

Anche la memoria che, come s'è detto, ha una grande importanza per l'acquisto e l'uso del sapere, è necessario sia coltivata con amore, perchè rende l'opera dell'intelligenza più per-

fetta e più utile, e perchè, come dice Dante,

> . . . . . . non fa scienza,
> Senza lo ritenere, avere inteso.

La educazione di questa facoltà consiste tutta nel regolato esercizio, il quale può darle una prontezza e una tenacità straordinarie, come la memoria dovette avere nel tempo delle antiche letterature orali, quando essa era la sola depositaria d'ogni ricordo, e ci tramandò lunghissimi poemi.

L'ultimo atto intellettivo che importa educare, è l'imaginazione o fantasia, la quale è uno dei mezzi più valevoli all'incivilimento, essendo l'anima delle lettere e delle arti belle per i fantasmi e i tipi ideali perfetti che crea nella mente, un aiuto potente al progresso delle scienze e delle industrie, ove ogni scoperta, ogni invenzione è frutto della fantasia, un sollievo infine allo spirito umano, che per essa si slancia nell'avvenire, intravede beni probabili, e gusta talora piaceri soavissimi. Non bisogna però che la fantasia abbia troppo libero il freno, perchè allora produce superstizioni, false credenze, pregiudizi, massime immorali, irrequietezza dello spirito, disinganni amarissimi e pericolosi. Affinchè dunque non conduca a stranezze, a errori, a infelicità, la immaginazione deve andar soggetta alla ragione, deve essere nutrita di continuo allo spettacolo del bello, all'osservazione attenta delle cose naturali e morali e allo

studio critico delle leggende storiche e mitologiche, le quali cose furono in ogni tempo ispirazione a sublimi concezioni poetiche, a opere artistiche stupende. Oltre a ciò possono essere di valido sussidio all'educazione della fantasia: le relazioni di viaggi e di scoperte in paesi lontani, e la scienza stessa; quelle, perchè l'ignoto e il nuovo operano potentemente sull'animo umano e lasciano spaziare la fantasia liberamente nei paesi poco o male conosciuti; questa, perchè l'aiuta ad animare la natura, e sempre nuovi orizzonti dischiude alla mente umana.

## § 3. *Volontà.*

Veniamo ora all'ultima delle facoltà fondamentali dell'uomo, cioè alla *volontà*, potenza che determina l'uomo all'azione, ed è morale o immorale secondo che l'azione, a cui l'individuo tende, è buona o malvagia. Tale facoltà, come già il senso e l'intelligenza, si riscontra in tutta la serie zoologica, perchè anche l'animale vuole, ha idee morali ed è capace di perfezionamento, sebbene la sua volontà non abbia l'energia del volere umano, le sue idee morali siano semplici e vaghe, e la sua perfettibilità si svolga lentamente. Il che è dimostrato dai più insigni naturalisti e psicologi. Ciò che muove e spinge l'uomo a operare, è il vivo desiderio del bene proprio e comune, e ciò che, in ispecial modo, lo distingue dagli animali sottostanti, si è che, determinato ad agire o dagli impulsi degli ap-

petiti e dei desideri, o dai calcoli dell'interesse, o dalla ragione che gli fa sperare un miglioramento di stato, vince qualsiasi difficoltà, supera ogni ostacolo, nel fermo proposito di conseguire il suo scopo.

Questa energia del volere è la causa di ogni progresso morale, scientifico e artistico, giacchè senza di essa non vi sarebbero verità intellettuali, cognizioni e scoperte, se non quante il caso ne appresentasse; come è per la stessa ferma volontà che l'uomo primitivo affronta le forze della natura, che l'uomo civile affronta le stesse forze e anche quelle della formata società, che insomma i più grandi uomini, Bruno, Colombo, Galileo, Keplero, Harwey, Darwin, ebbero l'ardire di opporsi alla gran forza dell'errore, del pregiudizio, dell' opinione volgare. Fu questa potente energia della volontà che sorresse Dante nell'esiglio, il Parini nella miseria, l'Alfieri nell'educazione di sè stesso, Garibaldi, schietto eroe dell'energia morale, nella lotta per il bene della patria e dell'umanità (1).

Ora perchè la volontà abbia risultati così importanti, conviene che sia libera, ma libera estrinsecamente, poichè la volontà interna non può essere libera, come quella che è soggetta a limiti esterni e interni. I limiti esterni sono certi stati del corpo, come il sonno e il sonnambulismo, l'età, il sesso, la costituzione fisica originaria, la natura esterna, il clima, ecc.; quelli

(1) IGINIO GENTILE, *Discorso sull'energia morale nella storia.*

interni sono le condizioni civili e sociali del tempo e del popolo a cui apparteniamo, l'educazione e la natura primitiva della nostra forza psichica. Inoltre altri limiti sono la razza, la famiglia, il temperamento primitivo, la pazzia, e in generale stimoli fortissimi, giacchè se un uomo, fra più cose a lui presenti, ne elegge una piuttosto che un'altra, lo fa perchè il motivo di quell'azione prescelta trionfa, come più possente, fra le varie rappresentazioni, tra i vari motivi, che prima sono in lotta, e tentano d'escludersi a vicenda nella sua coscienza.

Per contro, la volontà esterna dev'essere libera, chè sarebbe grave danno per l'umanità se fosse limitata o impedita da estrinseca forza; allora non più giustizia, non più moralità; prevarrebbe solo la ragione del più forte. Infatti ogni società civile concede e rispetta nei suoi cittadini i diritti naturali che costituiscono la vera libertà, cioè «la libertà individuale in ogni manifestazione della vita; l'inviolabile diritto dell'uomo di sviluppare le facoltà sue per il bene proprio e per quello della società; l'esercizio della libertà propria nel rispetto della libertà altrui; libertà religiosa e libertà politica, libertà di pensiero e di parola, libertà d'associazione, di commercio e di industria; libertà sicura della vita privata, inviolabile nel santuario domestico: beni prima ignorati, poi con lungo travaglioso sforzo riconosciuti e conseguiti...» (I. Gentile, discorso citato).

È necessario però che, a bene servirsi della

libera volontà esterna, l'uomo curi di educare quella interna alle norme della legge morale, e ciò per essere sempre stimolato al bene e per eleggere più rettamente fra i modi d'agire; in altre parole deve l'uomo essere educato in guisa da conseguire la capacità di liberarsi da quelle cause che potrebbero impedire il retto uso della sua volontà, e di promuovere con saggia e virile educazione quelle che l'accrescono e perfezionano, rivolgendola al bene.

Considerando ora la volontà rispetto alla letteratura, diremo che essa ci si manifesta attiva o passiva; è attiva negli scrittori originali, di forte ingegno, che imprimono a ogni loro pensiero un carattere spiccato e individuale; è al contrario passiva negli scrittori di merito secondiario, che si modellano su coloro che li precedettero, e si fanno o continuatori della loro scuola, o imitatori, o copiatori, secondo il minore o maggiore grado di passività. I continuatori di una scuola e gli imitatori possono conservare molte qualità loro proprie, introducendo nelle cose imitate molte innovazioni richieste dai tempi mutati o dal loro modo speciale di sentire; i copiatori invece lasciano passiva affatto la loro volontà, e non fanno che travisare l'opera scelta a esemplare mutandone le particolarità esteriori. Così sono innovatori: il Monti, che, nei poemi, ripiglia la scuola di Dante e, nelle tragedie, quella dell'Alfieri; il Grossi e l'Azeglio, che continuano, nel romanzo, la scuola manzoniana; ma sono semplicemente copiatori

il Rucellai, l'Alamanni e l'Ungaro; il primo di Vergilio, il secondo di Omero, il terzo del Tasso.

« Si può, dice il Molineri, educare la propria volontà: col renderci ben conto del nostro valore per non sobbarcarci a un'impresa superiore alle nostre forze, la quale ci obblighi a ricorrere all'imitazione altrui; col formarci di ogni cosa un concetto nostro proprio; col non attenerci all'asserzione altrui, e col cercare in ogni occasione di riprodurre i pensieri e i sentimenti in noi suscitati dal fatto o dall'oggetto che fermò la nostra attenzione. » Dunque ogni scrittore può, secondo le proprie forze, riuscire originale, purchè cerchi di esprimere i proprii pensieri e le proprie sensazioni secondo il suo modo speciale di sentire e di osservare, purchè insomma non copi le bellezze degli scrittori tali e quali le trova, ma le sappia trasformare e cingere di nuova e quasi sovrumana leggiadria. Infatti, per citare un esempio, nella *Divina Commedia* trovansi spesso imitazioni di Vergilio, come in questo ricorrono di frequente imagini omeriche; ma sì nel poeta latino che nel nostro è palese quanta differenza corra tra le creazioni esemplari e quelle create per imitazione. Così Vergilio nel 5° dell'*Eneide*, quando Darete si avvicina al toro e, presogli il corno colla sinistra, dice:

> Signor, poichè non è chi meco ardisca
> Di star a prova, a che più bado? e quanto
> Badar più deggio? Or di' che 'l pregio è mio,
> Perch'io meco l'adduca:

imitò Omero, che nel 23° dell'*Iliade* fa ad Epeo stendere la mano alla mula e dire:

> . . . . . . s'accosti
> Chi vuol la coppa, che la mula è mia.
> Niun degli Achivi vinecrammi, io spero,
> Nel certame del cesto;

ma il poeta latino v'aggiunse colori tutti suoi, onde il quadro fu reso più vario e più vago. E del resto si veda, nel seguente esempio, come da una semplicissima imagine omerica si arrivi, per successive artistiche rinnovazioni, a un'altra bellissima del Manzoni. Nel 6° dell'*Iliade* Omero fa che Glauco dica a Diomede che la generazione degli uomini è come quella delle foglie: « *Le foglie, altre il vento a terra sparge,* altre la selva verzicante mette al sopravvenire della stagione di primavera. » Questa richiama l'imagine del 6° dell'*Eneide*, molto più particolareggiata e solo relativa al cader delle foglie: « Quante sono le foglie che, staccandosi dal ramo, cadono nelle selve al primo freddo autunnale. » La quale imagine virgiliana forse ispirò la maravigliosa similitudine dantesca del III dell'*Inferno*:

> Come d'autunno si levan le foglie
> L'una appresso dell'altra, infin che 'l ramo
> Rende alla terra tutte le sue spoglie.

Eppure ognun vede che l'Alighieri non ha solo copiato l'imagine, poichè accenna al modo di

cader delle foglie, al vento che le sfiora e al loro appassire, laddove Vergilio ci ritrae solo il lento cadere delle foglie colla mesta armonia del verso. Ed è facile vedere come abbia ricreato la stessa imagine il Manzoni, che nel 4° dei *Promessi Sposi*, la rinnova in forma gentile, e non mostrando, come Dante, tutta la vita delle foglie dal loro provenir dalla terra al ritornarvi, ma dicendo: « Un venticello d'autunno, staccando dai rami le foglie appassite del gelso, le portava a cadere qualche passo distante dall'albero. »

## III.

## Il linguaggio.

La parola *linguaggio* significa, in generale, qualsiasi mezzo, atto a esprimere un'interna commozione, ma per lo più si adopera, in senso più ristretto, a indicare quella facoltà, per la quale l'uomo esprime i proprii pensieri e stati interni con suoni articolati, ossia con parole.

Il primo mezzo di manifestazione è costituito dall'espressione della fisonomia e dai gesti, ossia dal linguaggio mimico, comune a molti animali, ma svolto e perfezionato solo dall'uomo, che ne ha fatto un'arte utilissima, la quale aiuta nei discorsi la parola stessa, e la rende quasi visibile nel significare le idee e i sentimenti. Al linguaggio mimico seguirono le grida come mezzo espressivo delle interne commozioni, perchè le

più forti di queste non solo produssero i moti della fisonomia e i gesti, ma anche il grido, che si esplicò come voce negli animali superiori e nell'uomo. Anzi nell'uomo, per lo sviluppo del cervello e per l'esercizio dell'organo vocale, quelle voci si cambiarono in articolazioni ricche e varie, e poi in vere parole articolate per il desiderio e il bisogno d'imitare le grida degli animali e i rumori che sentiva, e di riprodurre nuovi suoni col canto. . .

Questa è l'origine, la forma e lo sviluppo del linguaggio articolato umano, il quale, non rivelato, nè inventato da alcuno, si svolse lentamente e in tempi antichissimi, come un prodotto necessario, soggetto a leggi determinate, e si ampliò per il progresso dell'intelligenza e dello stato sociale dell'uomo. Questi, aumentata la necessità di maggiori comunicazioni co' suoi simili, applicò, con analogie di senso e di suono, le articolazioni, di cui si era già reso capace, a oggetti e commozioni molto differenti da quelli che le avevano prodotte, e così le parole da espressive divennero significative, costituendo il vero linguaggio umano.

Fin qui abbiamo considerato il linguaggio in genere; ora conviene osservare che ogni popolo ne ha uno speciale, cioè ha una serie particolare di parole atte a esprimere i propri pensieri e affetti, quindi molti sono i linguaggi o le *lingue*. Alcuni hanno voluto far derivare tutte queste lingue da un'unica lingua primitiva, ma ciò, secondo illustri naturalisti, etnografi e lin-

guisti, è un errore; le lingue odierne derivarono invece da lingue molto semplici, e queste, numerosissime, si originarono dai suoni significativi, dianzi accennati. Tutti gli uomini, viventi in uguali condizioni, formarono, coi loro suoni articolati, una lingua, differente assai dalle lingue formate, nello stesso modo, da individui che si trovavano in altre condizioni. Laonde le lingue semplici primitive furono assai numerose e più o meno somiglianti fra loro, secondo che erano più o meno vicini gli uomini che le parlavano. Ma come nei vegetali e negli animali una quantità di forme organiche dovette perire nella lotta per l'esistenza e lasciar posto a un piccolo numero di forme privilegiate, così nei tempi preistorici perirono moltissime lingue, lasciando campo a poche altre di formarsi e perfezionarsi.

Queste lingue, sopravvissute alle altre, progredirono a poco a poco, si fecero più complicate acquistando espressioni foniche particolari per le funzioni grammaticali: verbo, nome, declinazione, coniugazione, ecc., e anche oggi tendono sempre a trasformarsi spontaneamente, cosicchè il Lanzi, nel secolo passato, disse giustamente che « ogni anno si fa un passo verso un nuovo linguaggio; » e l'Humboldt, dopo di lui, disse che « la parola, piuttosto che un fatto, è un continuo farsi. »

Un grande avanzamento fece il linguaggio coll'invenzione della *scrittura* — arte di rappresentare il pensiero con caratteri e segni visibili, e che venne a compiere e a moltiplicare tutti

i vantaggi dell'arte del parlare. Sorse anche essa, come il linguaggio, per il bisogno grande che gli uomini sentirono di comunicare fra di loro a qualunque distanza di tempo e di luogo, ed è *figurata*, se riproduce direttamente il pensiero con figure o con simboli; *fonetica* o *alfabetica*, se esprime il pensiero con l'aiuto di caratteri rappresentanti i vari suoni di una lingua. Le *figure* sono le rappresentazioni più o meno grossolane di un fatto, che la fisonomia, i gesti e i suoni articolati erano impotenti a far passare da un'intelligenza all'altra; i *simboli* sono i segni speciali di un oggetto diventati segni analoghi di un altro oggetto; i *caratteri* sono le lettere dell'alfabeto, distinte in *vocali* e *consonanti*. Presso tutti i popoli la scrittura fu prima figurata, e divenne poi fonetica per graduata trasformazione.

A persuadersi dell'importanza della scrittura, basta considerare che per essa la parola acquistò la potenza di trasmettere il pensiero a una straordinaria moltitudine d'intelligenze. Dice il Lamoriguière: « Per la scrittura i tempi più remoti si uniscono al presente, e tutti i luoghi sono in quello che abitiamo. Socrate e Platone sono miei contemporanei, io frequento la loro scuola, vengo a parte delle medesime lezioni coi loro discepoli. I mari più non mi separano da un amico che viaggia all'estremità del globo, da un saggio che arreca la face dell'incivilimento nei deserti dell'America. Io li veggo, li intendo, mi fanno provare sentimenti di tene-

rezza e di ammirazione... » Si osservi poi che la parola e la scrittura sono governate dalle stesse leggi generali, ma la seconda è suscettiva di maggior perfezione, perchè si ha tempo di meglio elaborarla, e supera l'altra per importanza, in quanto, vincendo il tempo e lo spazio, unisce presenti e lontani.

Tenendo quindi conto della scrittura, una *lingua* si può definire: complesso dei vocaboli e dei modi, di cui una nazione, parlando e scrivendo, si serve o si servì a manifestare le idee, registrati colla spiegazione del loro significato nel *vocabolario*, e governati nel loro uso dalla *grammatica*.

Come abbiamo già detto, ciascun popolo ha una lingua sua propria, differente da quella degli altri; e siccome varia all'infinito, per tempi e per luoghi, il modo di sentire, di pensare e di esprimersi degli uomini conviventi nelle varie società, così furono innumerevoli i linguaggi, che si formarono, si estinsero o vivono tuttora. Secondo la moderna linguistica tutte queste lingue sono ripartite in quattro grandi classi secondo la loro struttura o grammatica, non potendosi tener conto della materia o lessico, che spesso soffre gravi alterazioni per il contatto con altri popoli, come il vocabolario inglese che per una metà ha parole di origine latina, e quello persiano che ha moltissime voci arabe e turche. Si hanno perciò: — le *lingue isolanti* o *monosillabiche* (cinese, annamese, siamese, birmano, tibetano), nelle quali non è al-

cuna struttura grammaticale, e le parole, monosillabi invariabili, variano il significato secondo il posto che occupano (per es., il cinese: *ngò ta ni* «io batto te»; *ni ta ngò* «tu batti me»); — le *agglutinanti* o *poli-sintetiche*, come le lingue africane (ottentota, dei negri, bântu, egiziana, berbera, ecc.), le lingue malesi-polinesiache, la giapponese, le dravidiche (sud della penisola cisgangetica), le uralo-altaiche (finnico, samoiedo, turco, mongolo, basco) e le caucasiche. In tutte queste lingue una parte della parola è formata da una radice principale che ne indica il significato fondamentale: e l'altra parte è formata di una o più radici accessorie, che indicano le relazioni e i vari modi di essere della radice principale: (per es., il turco: *dog-math* — battere; *dog-ur* — un battente; *dog-ur-um* — un battente io, io batto; *dog-ur-lar* — battenti essi, essi battono); — le *incorporanti* o *americane* (27 lingue), nelle quali i vari termini d'una frase sono uniti in una sola parola (come nel messicano antico: *ni-shoci-temoa*, io cerco fiori; da *shoci-tl*, fiore, e *ni-temoa*, io cerco); — le *flessive*, le quali contengono parole in cui una radice può provare una modificazione fonica, capace d'indicare le varie relazioni della stessa radice, con l'aggiunta di prefissi o suffissi. Sono flessive le lingue *semitiche* (arabiche, ebraiche, aramaiche) e le *ariane* o *indoeuropee*. Queste ultime, derivate dalla lingua primitiva degli Ari (europei e asiatici), popolo numeroso, vivente di caccia e di pastorizia nella parte

fredda della lunga zona stendentesi dal fiume Iassarte all'Atlantico, comprendono varie famiglie di lingue (indiana, irana, ellenica, italica, celtica, germanica, slava e lituana), e oltre essere il mezzo di espressione delle razze umane più colte e più civili, con tendenza a propagarsi per tutta la faccia del globo, soffocando, gradatamente, tutti gli altri stipiti linguistici, sono anche le più importanti, perchè ci offrono i più alti monumenti letterari dai tempi remotissimi ai nostri giorni.

Senza trattenerci più oltre sulla classificazione delle lingue, noteremo solo che ciascuna di esse è per la scienza un *dialetto*, la quale parola significa, comunemente, il discorso particolare che ha ciascun paese di una nazione, suscettivo di continue alterazioni, secondochè si modificano le condizioni economiche, politiche, intellettuali, e i bisogni e le comodità della comunicazione nella società che lo usa. Di tutti i dialetti poi di uno stato, per la necessità che gli associati hanno di intendersi nei comuni interessi, s'impara e si diffonde per la stessa nazione quello più fine, più conforme alla lingua o dialetto originario, che si parla in sito più centrale, e che contiene maggiori somiglianze cogli altri dialetti dello Stato. Furono appunto queste le cagioni che indussero gl'italiani a riconoscere il dialetto toscano come lingua propria comune. Il dialetto predominante si chiama allora *lingua nazionale*, distinta in *parlata* e *scritta*, secondo che il pensiero è espresso solo

con suoni articolati o parole, oppure per mezzo dei segni visibili e durevoli dell'alfabeto, i quali traducono stabilmente i segni fugaci e acustici della parola.

Chiuderemo questo capitolo notando che, rispetto all' affinità, le lingue si distinguono in lingue *madri, figlie, sorelle* (es.: latino-italiano-spagnuolo, francese, italiano); e rispetto all'uso, in *vive* e *morte*, secondo che sono ancora parlate, o già scomparvero nella consuetudine della vita quotidiana e solo esistono nei libri. Le lingue morte, delle quali rimangono tali documenti letterari, che se ne possono ricostruire quasi per intero il vocabolario e la grammatica, si dicono comunemente lingue *dotte*. Quanto all' importanza della lingua nazionale, essa sarà evidente solo che si consideri che ogni cittadino deve con essa conversare cogli uomini del suo paese, sbrigare i suoi affari, esercitare l'ufficio che gli piacerà di professare. « L'averla famigliare sulle labbra non basta, senza accompagnarne, senza rettificarne l'uso collo studio e colla ragione » (1), quindi giustamente dice il Mestica: « ogni popolo... ogni individuo ha dovere e necessità di custodire il materno idioma, di studiarlo con amore e di perfezionarlo. Le colte nazioni ripongono in ciò non piccola parte della loro gloria, e grandissima gl'italiani, che parlano la più bella delle lingue moderne, *l'idioma gentil, sonante e*

(1) G. Giusti nella lettera a Giovannino Piacentini.

*puro*, onde nel medio evo si fecero maestri di nuova civiltà alle genti, e nei secoli infelici della divisione e del servaggio hanno mantenuto vivo e onorato il nome d'Italia. »

IV.

## La proposizione e il periodo.

Chiamasi *grammatica* lo studio delle leggi regolatrici di una lingua, e può essere *storica* o *pratica*, secondo che studia l'origine e gli elementi formatori della lingua, i suoi rapporti con lo stipite da cui deriva e le trasformazioni che quella subì nel suo svolgimento storico (1), oppure espone le proprietà e le leggi fonetiche, morfologiche e sintattiche della lingua nel suo stato compiuto e dopo un uso letterario più o meno lungo, affinchè lo studioso impari a parlarla e a scriverla correttamente (2). La *retorica* in vece insegna a *esprimere con parole adatte un pensiero ben designato e composto nella mente* (Bernardi).

Va caldamente raccomandato ai giovani lo studio di queste due discipline, grammatica e retorica, che gli antichi e i più grandi maestri del dire tennero sempre in sommo onore; e

---

(1) *Grammatica storica della lingua ital.*, di R. FORNACIARI, Torino 1872.

(2) Cfr. le *Grammatiche* del FORNACIARI, del CONCARI, del FINZI, del BONI e del MORANDI e CAPPUCCINI.

poichè scopo di questo manuale è la retorica, mi limito qui a dare alcune regole grammaticali mal note o spesso dimenticate, rimandando i giovani per maggiori e più ampie notizie alle migliori grammatiche.

## § 1. *Parti e struttura della proposizione.*

Abbiamo già visto che cosa s'intende per proposizione e che gli elementi suoi essenziali sono: il *soggetto* o cosa di cui si parla, il *verbo* che afferma lo stato o l'azione del soggetto, l'*attributo*, ciò che si dice del soggetto. Nelle proposizioni, ove il verbo è *essere*, l'attributo è sempre distinto dal verbo stesso, ma nelle proposizioni, ove il verbo è derivato e composto, verbo e attributo sono inclusi nello stesso verbo, come: *io leggo*, io *soggetto*, leggo (cioè, *sono leggente*) *verbo* e *attributo*. Bene spesso però nella proposizione sono parole, le quali servono a determinare le sue parti; queste si chiamano *compimenti* o *complementi*, che sono moltissimi, ma si possono ridurre a due specie, cioè diretti e indiretti. Di compimenti diretti ve n'ha uno solo, quello *oggetto*, che risponde alla domanda *chi, che, che cosa?*; gli altri sono tutti indiretti, e hanno nome differente secondo la domanda alla quale rispondono, ossia secondo la preposizione o congiunzione che li regge; così vi è il complemento di *agente* (da chi, da che cosa?) di *termine* (a chi, a che cosa?), di *compagnia* (con

chi? con che cosa?), di *strumento* e di *mezzo* (con che cosa?), di *causa* (perchè?), di *tempo* (quando?), di *luogo* (dove, donde?), ecc.

Considerata rispetto alla sostanza, la proposizione è *semplice,* se ha solo le parti essenziali (*L'Italia è indipendente — Garibaldi vinse*); è *complessa,* se ha pure dei complementi (*Dante scrisse in esilio la Divina Comedia*); è *composta,* se contiene più soggetti, più verbi, più attributi o più complementi della stessa specie (*Io e tu studiamo — Egli pensa e scrive — È dolce e glorioso morir per la patria — Annibale vinse i Romani al Ticino, alla Trebbia, al Trasimeno e a Canne*).

Considerata invece rispetto alla forma, la proposizione è *esplicita,* se sono espresse tutte le sue parti essenziali: *ellittica,* se qualcuna è sottintesa (*sono stanco,* sottinteso *io*): *implicita* se è compresa in un gerundio, in un participio, in un infinito o in un'altra parola o frase: Esempio: *Studiando,* imparerai (cioè: *se studi*); *Arrivati gli amici,* partimmo (cioè: *appena furono arrivati*); Udì *venir dall'alto un grido* (cioè: udì *che un grido veniva dall'alto*); Il Manzoni, *romanziere e poeta insigne,* nacque nel 1795 (cioè: il *quale fu romanziere,* ecc.).

Quella uniformità nelle modificazioni di genere, di numero, di persona, a cui vanno soggette le parole esprimenti un concetto, si chiama *concordanza fra i termini della proposizione,* e deve avvenire fra l'articolo, l'aggettivo e il participio col nome o pronome a cui si riferiscono,

e tra il verbo e il soggetto. In tale proposito giova ricordare:

1.° Il soggetto si accorda con l'attributo, se questo è un aggettivo (*Le ricchezze sono incerte*), o un aggettivo sostantivato di due generi (*La Gambara fu insigne verseggiatrice*); non si accorda se l'attributo è un nome (*Il tempo è moneta*). Questa concordanza è necessaria coi verbi passivi e riflessi (*Sono percosso — Sono percossa — Vi siete vestiti — Si sono levate*). Coi verbi reciproci talora la concordanza è solo di numero, e ciò in causa del vario genere dei soggetti (*La China e il Giappone si sono battuti*).

2.° Più soggetti dello stesso genere vogliono l'attributo comune al plurale, nel genere stesso (*L'amore e l'odio sono naturali al cuore umano*); se i soggetti sono di genere differente, l'attributo comune o si mette nel plurale maschile (*Il padre, la madre, la sorella parevano contentissimi di lui*), o si accorda, ma più di rado, in genere e numero col soggetto più vicino (*Fra quelle città che rovinarono fu Aquileia, Luni, Chiusi, Populonia*).

3.° Il verbo concorda in numero e persona col soggetto (*Io leggo — Tu scrivi*); è messo nel plurale con più soggetti (*Il fiume rapido e vorticoso, la selva e la montagna erta e nuda accrescevano l'orrore di quel luogo*); e se questi sono di persona differente, il verbo si accorda col soggetto della persona precedente (*Io e tu scriviamo — Voi ed essi eravate studiosi*); infine il verbo si accorda col pronome da cui dipende

il soggetto, se questo è un pronome relativo (*Voi che intendendo il terzo ciel movete*).

4.° Un soggetto singolare può avere il verbo nel plurale, se è un nome collettivo (*popolo, gente, moltitudine, parte*) o uno dei pronomi *ciascuno, ognuno*, specialmente se sono accompagnati da un complemento partitivo (*Una gran moltitudine di pellegrini si avvicinavano — Vanno a vicenda ciascuna al giudizio*); oppure il soggetto ha il verbo plurale e accordato con l'attributo, se questo dichiara le parti o gli elementi del soggetto stesso (*La Divina Comedia sono cento canti*).

Per contro il verbo di un soggetto plurale è messo nel singolare, se è usato impersonalmente (*Non c'è osterie in quel paese*); e più soggetti singolari hanno il verbo nel singolare — se essi indicano cose astratte o inanimate (*Muovasi la Capraia e la Gorgona*), — se il verbo s'intende ripetuto: *Così passò l'inverno e* (passò) *la primavera*, — se sono uniti dalle particelle *o* e *nè* (*Qual fortuna o destino quaggiù ti mena? — Nè io nè altri il crede*). Però se il *nè* nega, non separatamente, ma in complesso, il verbo si mette nel plurale (*Nè vecchiezza, nè infermità, nè paura l'hanno potuto sgomentare*).

Oltre a ciò è necessario osservare:

*a*) Che il participio dei tempi composti di un verbo transitivo non si accorda col complemento oggetto, se questo lo segue; invece si fa l'accordo in genere e numero fra il participio e l'oggetto, se questo lo precede ed è una parti-

cella pronominale, oppure se non forma un vero tempo composto, o se il participio è usato in costruzione assoluta. Es.: *Ho ricevuto i denari, che m'avete riscossi* — *Ho rotte le scarpe* (cioè: *ho le scarpe rotte; porto scarpe che sono rotte*) — *Veduta tanta gente,...*).

*b*) Che i verbi servili *volere*, *potere*, *dovere* e *sapere* (nel senso di *potere*) ricevono, nei tempi composti, l'ausiliare del verbo che li accompagna, come: *Son voluto stare*, *ho voluto studiare; non son potuto venire, non ho potuto fare; sono dovuto partire*, *ho dovuto aspettare; non son saputo uscire, non ho saputo dir di no.*

Però coi verbi riflessi e coi reciproci, se la particella pronominale è affissa al verbo, l'ausiliare dei verbi servili è *avere*, come: *Tu non avresti dovuto, o potuto, o voluto affliggerti così;* se invece è divisa dal proprio verbo e premessa al verbo servile, allora l'ausiliare è *essere*, come: *Tu non ti saresti dovuto affliggere.*

*c*) Il passato prossimo indica cosa avvenuta nel periodo della giornata in cui si parla, o riferita a un tempo, sebbene lunghissimo, che dura tuttora, o in qualche modo ancora presente; il passato remoto indica invece cosa accaduta in tempo anteriore al giorno d'oggi, oppure richiama cosa detta poco prima. Es.: *Stamattina sono stato a scuola* — *Oggi ho visto l'amico Valerio* — *In questo secolo ci sono stati molti uomini illustri;* — *Ieri sera morì Cecco Forti* — *Ieri l'altro mi dicesti che Mario stava bene* — *Ricevetti ieri la tua lettera* — *Come dissi testè.*

Quanto all'ordine delle parole nella proposizione, esso è determinato dall'importanza logica di ciascuna di esse; onde si ha la *costruzione diretta* e la *costruzione inversa.* L'ordine diretto si ottiene ponendo il soggetto dinanzi al verbo, questo innanzi all'attributo o all'oggetto, e gli altri termini subito dopo quello che modificano o da cui dipendono (*La concordia fra i cittadini d'uno stato è condizione essenziale della sua prosperità e della sua grandezza*); per contro l'ordine inverso si ha disponendo i termini della proposizione in modo differente, come: — *a*) collocando il soggetto in ultimo o per farlo più risaltare o nelle interrogazioni (*Dite pure che ho sbagliato io — Ciò hai detto tu?*); — *b*) mettendo l'oggetto in principio della proposizione, perchè faccia maggior impressione su chi legge o ascolta (*Lui non piegò nè favore di popolo, nè minaccia di principi*), purchè non ne nasca ambiguità (« *Vincitore Alessandro l'ira vinse* » Petr.); — *c*) ponendo il verbo prima del soggetto o in fine della proposizione, e gli altri termini ove riescano più efficaci (*Mancano* osterie in Milano? — Sulle ginocchia il bel corpo abbandona *Soavemente* — Che non gustata non s'intende *mai*).

§ 2. *Struttura e misura del periodo.*

Collegando insieme più proposizioni si forma il *periodo,* voce greca che significa *unione di parecchie proposizioni, le quali esprimono un senso compiuto.* Tutte le proposizioni d'un pe-

riodo dipendono da una sola, detta proposizione *principale*, sia essa in principio, in mezzo, o in fine; le altre invece si dicono *subordinate, secondarie o complementari*, e prendono differenti nomi secondo l'ufficio che compiono nell'espressione del giudizio.

La proposizione principale è quella indipendente, che può stare da sè, e racchiude il concetto principale. Le subordinate o accessorie sono quelle che compiono il significato della principale, e possono essere:

*a*) *relative*, distinte in *soggettive* e *compitive*, secondo che il pronome relativo (*che, il quale, cui*, ecc.) fa da soggetto o da complemento; le compitive poi sono, *oggettive* o *indirette*, secondo che servono da complemento diretto o indiretto. Esempi: Colui, *che è buon operaio*, lavora di buona voglia. — Il libro, *che ho letto*, è bello. — L'amico, *col quale studio*, è diligentissimo.

*b*) *dipendenti*, rette cioè dalla congiunzione *che*, e sono *soggettive* od *oggettive*, secondo che fanno da soggetto o da oggetto del verbo principale, Esempi: Bisogna *che tu studi*. — Voglio *che tu legga questo libro*.

*c*) *temporali, concessive, condizionali, causali, consecutive* o *conclusive*, *finali* e *dubitative*, secondo l'avverbio o la congiunzione che le regge. Esempi: *Quando verrai*, partiremo. — *Sebbene sia povero*, pure è onesto. — *Se studi*, imparerai. — Lo ha castigato, *perchè ha disobbedito*. — Hai fatto il male, *dunque fa la penitenza*.

— Lo manda a scuola, *affinchè impari.* — Non so *se abbia fatto il compito.*

*d*) *correlative* o *corrispondenti*, che sono due o più proposizioni (o principali o subordinate), le quali si spiegano a vicenda, e sono insieme congiunte dalle particelle *tanto.... che, così.... che,* ecc. Esempi: *Egli studiò così indefessamente e con tanto amore che fu promosso. — E poichè tanto errò sull'ali sparte Che stanca in aria si sostiene appena,....* (B. Lorenzi).

*e*) *coordinate,* cioè proposizioni (o principali o subordinate) che mettono in raffronto più fatti successivi, e sono unite o senza congiunzione oppure da congiunzioni o copulative (*e, nè,* ecc.) o disgiuntive (*o, oppure,* ecc.) o avversative (*ma, anzi*). Esempio: « Il padre Cristoforo lo guardò, passando, lo salutò, e seguitava la sua strada; ma il vecchio gli si accostò misteriosamente, mise il dito alla bocca, e poi, col dito stesso, gli fece un cenno » (Manzoni).

*f*) *incidenti,* proposizioni interposte fra gli elementi d'un'altra, e togliendo le quali non si nuoce al chiaro concetto del periodo (Cicerone, *tutti lo consentono,* fu il più grande oratore romano).

In un periodo, le cui proposizioni siano congiunte insieme per correlazione di antecedenza e conseguenza, sono sempre due parti, una delle quali esprime il pensiero principale, e si chiama *apodosi;* l'altra, che è compita dalla principale, si chiama *protasi,* e non può stare senza l'altra: *Come lo vide* (protasi), *colselo il furore* (apodosi).

Ciò specialmente si vede nelle proposizioni ipotetiche o condizionali, ove la proposizione condizionale (*protasi*) esprime la condizione, data la quale, deve avvenire una cosa, e la proposizione principale (*apodosi*) asserisce che una cosa avviene, data che sia una condizione (*Se ognuno avesse operato così, avrebbero vinto*). Un' apodosi ipotetica può stare anche da sè sola, sottintendendo la protasi o deducendola dal contesto. Esempio: *Io godeva la fiducia dei Lacedemoni, perchè* (se ciò non fosse) *non mi avrebbero di nuovo spedito a voi.*

Le proposizioni d'un periodo poi si riconoscono guardando ai verbi di modo finito in esso contenuti, ai gerundi, ai participi, agl'infiniti, e alle parole insomma, che formano proposizioni implicite; questo esame si chiama *analisi logica,* necessaria a ben intendere il concetto racchiuso in un periodo e utilissima a far conoscere l'organamento d'una lingua. A darne un esempio esaminerò il principio dell' orazione di Marco Tullio in favore di Archia:

« Se in me è qualche po' d'ingegno, o giudici, *che ben veggo essere molto scarso;* o se v' è qualche esercizio del dire, *nel quale non nego di essermi mediocremente esercitato;* o qualche conoscenza dell' arte della parola provenutami dallo studio e dalla coltura delle migliori arti, *dalla quale confesso di non essere stato mai alieno nel corso della mia vita (protasi);* di tutte queste cose questo Aulo Licinio soprattutto deve quasi per suo diritto da me esigere il frutto » (*apodosi*).

Nel primo membro (*protasi*) di questo periodo sono tre proposizioni subordinate condizionali, coordinate tra loro dalla particella disgiuntiva *o*; a ciascuna di esse è unita una proposizione relativa, che, a sua volta, è determinata da una proposizione implicita; la terza condizionale è pure determinata da un'altra proposizione implicita (*provenutami* ecc.); e nell'*apodosi* non v'è che una proposizione, la quale è la principale.

Vista così la struttura del periodo, veniamo ora all'ordine delle sue parti, notando subito che esso, come nella proposizione, può essere *diretto* o *inverso*, secondo che i giudizi sono espressi conforme al modo con cui naturalmente si presentano al pensiero, o sono disposti badando invece all'importanza dei concetti che esprimono, e sui quali vuolsi fermare l'attenzione di chi legge o ascolta. Quindi per la costruzione diretta devono alla proposizione principale, messa per la prima, seguire le altre conforme alla loro naturale dipendenza dalla principale e alle loro reciproche relazioni; per la costruzione inversa le proposizioni non seguono l'ordine loro naturale, e le secondarie precedono la principale.

Di queste due forme la più naturale e più conforme all'indole della nostra lingua è quella diretta, e sebbene leggiere trasposizioni sintattiche siano concesse, specialmente nello stile grave, anche nella nostra lingua, tuttavia devono i giovani guardarsi dalle sforzate inversioni, e seguire sempre la sintassi del parlare quotidiano per non correre il rischio di nuocere alla chiarezza del

discorso, come fecero il Boccaccio e i suoi numerosi imitatori che troppo abusarono di simili inversioni. Si ricordi soltanto che la proposizione principale, ov'è allogato il pensiero di maggiore importanza, dev'essere posta in quella parte del periodo, ove essa faccia di sè mostra più speciosa e meglio risalti; come si vede nel seguente esempio del Machiavelli, ove il verbo principale, posto in ultimo, dà sostenutezza e dignità al periodo senza sforzare la sintassi: « Campeggiando Attila re degli Unni Aquileia, gli abitanti di quella, poichè si furono difesi molto tempo, disperati della salute loro, come meglio poterono con le loro cose mobili, sopra molti scogli, i quali erano nella punta del mare Adriatico disabitati, si rifuggirono » (1).

In ambedue le costruzioni poi, a evitare ambiguità, disordini e false relazioni, è necessario collocare le parole in modo che risulti chiaro il loro ufficio nel discorso, e si conosca quale sia la vicendevole loro connessione e attinenza. E il senso del periodo deve risultare chiaro ed evidente; il che si ottiene:

*a)* connettendo le sue parti in guisa che il lettore ne veda subito le dipendenze e le relazioni, e riceva nella mente limpido e schietto il pensiero dello scrittore;

*b)* ponendo nel luogo opportuno le particelle che indicano le relazioni fra le parti del

---

(1) *Istorie fiorentine*, lib. I, cap. 29.

periodo (altrimenti si genera ambiguità come in questo esempio della *Cronica* del Compagni: « Con un balestro saettò un quadrello alla finestra del vescovado dov'era il cardinale, il *quale* si ficcò nell'arco »);

*e*) non abbondando troppo di parentesi, nè facendole troppo lunghe, nè ponendole fuori del loro posto conveniente; o, nel caso, sapendo riprendere e riannodare il filo del discorso con qualche parola opportuna, come in questo esempio del Giusti: « Gli articolai (dacchè si fa mestiere di tutto, mi vien fatto di lucidare il nome d'ogni razza di mestieranti sulla parola *bottegaio*), *gli articolai dunque* mirano più a luccicare che a far lume;

*d*) non abusando dell'anacoluto, che è il passaggio dalla forma grammaticale con cui si è cominciato il periodo, a un'altra, come spesso si riscontra negli scritti di Santa Catterina da Siena, del Cellini e degli scrittori popolari. L'anacoluto può talora considerarsi una vivace trasposizione dell'oggetto premesso al soggetto e rafforzato dalla particella pronominale (*Tutto quello* che m'hai chiesto, io te *l*'ho dato); ma è bene non abusarne.

*e*) non guastando l'unità del periodo col trasformare un'idea secondaria in principale o passando da un soggetto all'altro, come in questa ottava del Tasso, ove, cambiandosi cinque volte il soggetto della proposizione principale e delle sue coordinate, il periodo s'impaccia e sbalza, e manca di semplicità e di evidenza:

> " Intanto Erminia infra l'ombrose piante
> D'antica selva dal cavallo è scorta;
> Nè più governa il fren la man tremante,
> E mezza quasi par tra viva e morta:
> Per tante strade si raggira e tante
> Il corridor che in sua balìa lo porta,
> Che alfin dagli occhi altrui pur si dilegua,
> Ed è soverchio omai ch'altri la segua. "

Come è più raccolta, scorrevole e piana l'ottava con la quale l'Ariosto tratta della fuga d'Angelica! e ciò perchè in essa tutte le proposizioni dipendono da un solo soggetto:

> " La donna il palafreno a dietro volta,
> E per la selva a tutta briglia il caccia,
> Nè per la rara più che per la folta
> La più sicura e miglior via procaccia;
> Ma pallida, tremando e di sè tolta,
> Lascia cura al destrier che la via faccia;
> Di su, di giù nell'alta selva fiera
> Tanto girò che venne a una riviera. "

Rispetto alla misura del periodo, si ricordi l'aurea legge di Aristotile che disse *dover essere il periodo d'una grandezza tale da comprendersi con un'occhiata,* e si badi che peccano contro questa legge e coloro che, moltiplicando gl'incisi e le proposizioni e sovrabbondando in parole e in ripieni, formano periodi intricati e fastidiosamente lunghi, come certi autori del 500; e quelli ancora i quali, per soverchia brevità, riducono il periodo, come i francesi, a una sola proposizione. Su questo argomento non si possono in verità stabilire regole assolute, giac-

chè devono essere buoni maestri in proposito la pratica e un giusto senso della naturalezza, e non si possono misurare materialmente e come col metro la brevità e la lunghezza del periodo. Infatti anche periodi corti possono formarsi e unirsi ad altri di giusta misura, avendone un tutto piacevole e leggiadro (1), come si possono fare periodi oltremodo lunghi, ma agevolissimi a leggersi (per es. i periodi enumerativi). Poi talora sono necessari periodi brevi e talora periodi lunghi, poichè quelli, essendo significativi di idee rapide, concitate, improvvise, sono propri del linguaggio passionato e adatti alla rappresentazione di fatti celeri e consecutivi; laddove il periodo largo e concatenato, perchè raccoglie e presenta le idee in una forma più rigorosamente logica, conviene specialmente ai discorsi che procedono con calma, e che hanno più del dimostrativo.

Come colle proposizioni si forma il periodo, così coi periodi si forma il *discorso;* l'unità, l'ordine e la forza del quale stanno nella perfetta coesione e in una grata consonanza o armonia delle sue parti. La coesione, nei concetti e nelle parole, può essere *espressa* o *sottintesa,* secondochè sono espresse o taciute le particelle congiuntive; e l'armonia si ottiene: evitando l'incontro di suoni difficili o aspri o simili, la frequenza dei monosillabi e i versi e le rime che,

(1) LEOPARDI, *Epistolario*, lettera 281.

in prosa, riescono disgustosissimi; come pure mescolando le parole o piane o sdrucciole o tronche in modo che diano ai periodi scorrevolezza e varietà.

Chiuderò finalmente questo lungo capitolo con le parole del Rigutini: «Il giovine, prima di scrivere, pensi bene il concetto che ei vuol significare, ne veda tutti i lati, distingua tutte le relazioni logiche che intercedono fra le idee che lo compongono; costruisca insomma prima dentro di sè questo piccolo edifizio, e poi lo rappresenti con le parole. Nè questo è tutto; chè, scritto il periodo, lo deve esaminare per vedere se ogni sua parte e parola risponda esattamente al proprio concetto» (1).

## V.

## Invenzione, Disposizione, Elocuzione.

L'arte che insegna a parlare e a scriver bene, ossia a *comporre* (mettere insieme) proposizioni e periodi in modo che ne risulti un tutto ben ordinato di concetti, corrispondente a un fine, si chiama *arte del dire,* la quale, letterariamente può definirsi: *arte che insegna a svolgere e a trattare un soggetto letterario in ordine a un fine*; oppure: *manifestazione dell'idea del bello fatta per mezzo della parola più acconcia a rivelarlo altrui con evidenza* (Ferrieri).

(1) *Rettorica*, pag. 26.

Scelto il soggetto o il tema da trattare, conviene por mente alla *sostanza* e alla *forma*, la prima delle quali sta nell'invenzione e disposizione dei pensieri, la seconda nell'elocuzione. Quindi ogni componimento letterario, di qualunque genere esso sia, è basato su queste tre parti essenziali e distinte, *invenzione*, *disposizione* ed *elocuzione*, le quali sono i fondamenti dell'arte del dire.

1.° Invenzione. — Consiste nella ricerca delle idee che si vogliono manifestare, e che occorrono al chiaro e compiuto svolgimento del tema. Ciò si ottiene osservando con attenzione e pensando a lungo la materia, per vederla mentalmente in tutte le sue parti e acquistarne una perfetta conoscenza.

Sebbene il senno e l'ingegno, corroborati dallo studio e dalla meditazione, siano i fonti principali dell'invenzione, tuttavia l'arte può essere di non piccolo aiuto per trovare e scegliere i pensieri acconci a svolgere un tema. Quest'arte, applicata dagli antichi retori specialmente all'oratoria, fu detta *topica*, e comprende i *luoghi comuni*, distinti in *intrinseci* (*definizione, etimologia, enumerazione delle parti, genere* e *specie*, *aggiunti* e *circostanze, cause* ed *effetti, simili* e *contrari*) ed *estrinseci* (*esempi* e *testimonianze*), secondo che scaturiscono dalla natura del soggetto e dalle sue relazioni interiori, oppure muovono da relazioni esterne.

Di questi luoghi comuni, che, nelle scuole antiche, furono tenuti in grandissimo conto, così

parla Cicerone: « In quella guisa che, s'io scoprir dovessi ad alcuno una quantità d'oro in differenti luoghi sepolto, basterebbe dargli i segni e gl'indizi per conoscere i siti dove poter egli da sè scavare, e con piccola fatica, senza andar qua e là errando, rinvenire il cercato tesoro; così io tengomi nella memoria i segni che mi dimostrano i luoghi dove trovare gli argomenti che cerco: il rimanente si trae fuori con la considerazione e con la diligenza. Per accertare qual genere d'argomenti più si convenga a ciascun tema, non si pretende una straordinaria perizia; ma un mezzano ingegno può giudicarne...: e chi s'abbia fissati nell'anima o nella memoria questi luoghi, per averli alla mano a ogni incontro di valersene, non potrà mai non trovarvi cosa, che sia opportuna al bisogno, non solo nelle aringhe forensi, ma eziandio in qualsivoglia genere di ragionare. »

Non si creda però che questi luoghi comuni abbiano a bastare, di per sè, a ogni scrittore; essi non sono che indizi, i quali guidano gli studiosi e nell'analisi minuziosa dei classici e nella disamina ponderata dei soggetti che vogliono trattare; per essi la conoscenza di un tema si fa più profonda ed estesa, vengono in mente molte idee, forse prima non immaginate, e meglio s'intendono e s'apprezzano, nella loro verità e bellezza, le scritture dei classici. Dunque essi non suppliscono alla dottrina, ma la fecondano, e aprono un campo più spazioso all'ingegno, perchè lo esercitano a meditare, a di-

stinguere, a eleggere, a ordinare, e lo avvezzano a concepire e ad esprimere convenevolmente ciò che vuole; insomma possono giovare, purchè siasi prima meditato il tema in ogni sua parte, e lo si conosca perfettamente.

Veniamo ora agli esempi:

*a*) La *definizione*, breve, chiara e precisa spiegazione della cosa trattata, è usata dal Petrarca (*Trionfo della morte*) per mostrare che la morte non è una gran pena:

> La morte è fin d'una prigione oscura
> agli animi gentili; agli altri è noia,
> ch'hanno posto nel fango ogni lor cura.

*b*) Dell'*etimologia*, origine e vero senso della parola, si vale Francesco d'Ovidio per dimostrare che *microbo* e *micròbo* « sono due solennissimi spropositi in luogo di *microbio*. La voce greca è composta di altre due, che sono *mikròs*, piccolo, e *bios*, vita, e significa *chi ha vita breve*. Essa è plasmata sullo stesso tipo di *Macrobio*, l'uomo dalla lunga vita, *Polibio*, l'uomo dalla molta vita, *anfibio*, l'essere che vive indifferentemente in acqua o in terra. E come nessun italiano si sognerebbe di dire *anfibo* o *ànfibo*, così non c'è ragione di dire altrimenti che *micròbio*... plurale *micròbi* o *microbii*. »

*c*) L'*enumerazione delle parti* è l'esposizione delle parti più notabili d'un soggetto per trattarle a una a una, ed è un modo così bello e opportuno per chiarire e svolgere un tema, che se ne valgono tutti gli scrittori. Il Giusti,

per es., prima di parlare a Giovannino Piacentini dei beni che possiede, glieli enumera così: « Tu sei buono: hai la mente sveglia e bene avviata; sei favorito dalla fortuna in modo da non aver bisogno dei frutti dell'ingegno per sostentare la vita; e oltre a queste cose pregiabilissime, ne hai una più pregiabile di tutte, che è quella d'appartenere a persone che t'amano veramente, e che faranno tutto per te. »

*d*) Il *genere* e la *specie* si usa ponendo innanzi una sentenza generale per passare al proprio soggetto speciale, oppure raccogliendo da idee speciali, già esposte, un concetto generale. Spesso s'incontra il primo modo d'argomentare in tal guisa nelle introduzioni ed esordi dei componimenti narrativi, oratori, epistolari e poetici; il secondo nelle conclusioni e nelle favole.

Il De Amicis, per es., muove da questo principio generale per mostrare la contentezza che provò finendo un lavoro nel quale s'era occupato per parecchi mesi: « La gioia che viene dalla fatica è grande, e grande quella che viene dall'ingegno: ma più grande senza paragone è quella che viene dalla fatica dell'ingegno. » (*Battaglia di tavolino* in « Pagine sparse »). E lo stesso scrittore nel capitolo *Consigli* (« Pagine sparse »), che vorrei ogni giovinetto leggesse e con amore e pazienza traducesse in pratica, conclude, dopo aver detto ciò che dovrebbe fare uno che voglia imparar bene la propria lingua: « Quello che importa sopra ogni cosa è di studiare tenendo sempre ferma questa sacrosanta

verità nella testa: Che senza molta fatica e molta pazienza non si riesce a nulla in nessuna cosa: e che anche studiando molto, lo studio della lingua è uno studio di tutta la vita, come tutti gli altri studi; e che chi lo sberta come una *pedanteria* che ammazza l'ingegno, è un fiaccone che non ci s'è mai messo, o un corbello che non l'ha mai capito. »

*e*) Gli *aggiunti* e le *circostanze* considerano le qualità della persona e del fatto insieme con le condizioni del luogo, dell'azione, dei mezzi per compierla, delle volte che fu ripetuta, delle cause che la produssero, del modo dell'esecuzione, del tempo in che avvenne, e sono indicati in un verso latino (*Quis, quid, ubi, per quos, quoties, cur, quomodo, quando*), che tradotto suona così: chi? che? dove? con quali aiuti? quante volte? perchè? come? quando?

Non sempre si possono accumulare tutti gli argomenti di questo fonte, che talora torna utile argomentare o dall'uno o dall'altro; li vediamo usati tutti nell'orazione che Marco Tullio pronunciò in favore di Milone: egli, per dimostrare che Clodio rimase giustamente ucciso in mezzo alle insidie che aveva tese a Milone, trae argomento: — 1. Dalla *persona*, confrontando a Milone (amante della repubblica, che rifuggì sempre dal sangue, e che avrebbe avuto danno grandissimo dalla morte dell'avversario) il ribaldo Clodio, che fu sempre uomo malvagio e uso alle prepotenze e al sangue, e che avrebbe ritratto vantaggio grandissimo dalla morte del

rivale; — 2. Dal *fatto*, perchè Clodio, sapendo dover Milone il 18 gennaio $^{702}/_{52}$ fare un viaggio a Lanuvio per crearvi il flamine, partì da Roma il giorno prima con animo di appostarlo davanti al proprio fondo; e Milone lasciò Roma dopo una lunga adunanza del Senato e dopo aver atteso che la moglie si apprestasse alla partenza; infatti s'incontrarono colà, e, nella zuffa impegnatasi, Clodio restò ucciso; — 3. Dal *luogo*, perchè la lotta avvenne in sito circondato da alture e acconcio a Clodio per l'attentato, ma sfavorevole a Milone; — 4. Dai *compagni*, perchè Clodio non era, come al solito, in cocchio, ma a cavallo, nè lo seguivano, com'era uso, le donne e i paggi, ma sibbene trenta ribaldi bene armati; invece Milone viaggiava in carrozza, con la moglie e con le fantesche e i fanciulli musicali della consorte; — 5. Dai *ripetuti attentati*, perchè Clodio tramò e denunciò più volte la morte a Milone; questi invece non minacciò nè insidiò mai il suo avversario; — 6. Dalla *causa*, perchè Milone non poteva odiare Clodio, campo e occasione della sua gloria; per contro Clodio odiava Milone, per aver questi salvato Cicerone, e perchè era stato il solo oppositore delle sue follie, il domatore delle sue armi, il suo accusatore; — 7. Dal *modo*, perchè furono i clodiani, che dall'altura, su cui erano appostati, assalirono la compagnia di Milone, ne uccisero il cocchiere, e circondarono lui che, balzato di carrozza, si difendeva disperatamente, in quella che Clodio, trascorso un po' innanzi sulla via

di Roma, combattendo co' suoi contro gli ultimi seguaci di Milone, restava ucciso; — 8. Dal *tempo*, perchè l'incontro avvenne circa a un'ora di giorno (5 pom.), quando Clodio, che senza alcuna ragione andava a Roma di notte, vi sarebbe già arrivato, se non si tratteneva per il divisato attentato contro Milone, del quale conosceva la necessità del viaggio.

*f*) Le *cause* e gli *effetti* sono gli accenni di ciò che veramente ha prodotto una cosa o che ne è derivato, e si usano negli scritti filosofici, oratori, poetici, descrittivi, per lodare o biasimare il soggetto trattato. Si estendono anche all'*origine*, alla *materia*, alla *forma*: da tutte tre le quali il Monti deduce le lodi dell'uomo nella sua poesia *La bellezza dall'universo*. E il Carducci, enumerate le tristi condizioni delle lettere nella metà prima del 700, argomenta che la mancanza di buon gusto e di ogni alto spirito fu in quel tempo l'*effetto* di quelle *cagioni* che già accennava il Parini nel suo scritto sul Decadimento delle lettere e delle belle arti, cioè «l'oppressione della libertà fiorentina, lo scadimento della potenza veneta, la tirannia degli spagnuoli, la ipocrisia introdottasi nella corte romana dopo la Riforma, che spensero in Italia ogni sentimento di gloria nazionale, ogni libertà pubblica di pensare: quindi avviliti quasi tutti gli animi italiani; quindi servitù, mediocrità, barbarie nelle lettere e nelle arti italiane» (1).

(1) *Bozzetti critici e discorsi letterari*, pag. 22.

*g*) I *simili* e i *contrari* sono riscontri di cose o somiglianti per chiarire e abbellire il proprio soggetto, od opposte per maggior commozione o evidenza; si generano così le figure di *similitudine* e di *antitesi* tanto frequenti in poesia e in prosa. Così, dopo il fallito tentativo di rubare Lucia, il Manzoni comincia il capo XI dei suoi *Promessi Sposi:* « Come un branco di segugi, dopo aver inseguita invano una lepre, tornano mortificati verso il padrone, co' musi bassi e con le code ciondoloni, così, in quella scompigliata notte, tornavano i bravi al palazzotto di don Rodrigo. » E dalla comparazione trae Carlo Botta argomento a lodare altamente la repubblica di Venezia, che fu la più ferma delle repubbliche come la monarchia piemontese fu la più ferma delle monarchie, e, sebbene percossa da potentissime nazioni e fulminata da Roma stessa, « pure conservossi non solo salva in mezzo a tante tempeste, ma nemmeno ebbe bisogno di alterar gli ordini antichi » (1).

Dai contrari argomentano i filosofi, gli oratori e i poeti quando dimostrano la bellezza della virtù col paragone del vizio. Così nell'aureo libretto del Mantegazza, a torto quasi dimenticato, « Le glorie e le gioie del lavoro », che è, si può dire, una dimostrazione del soggetto per mezzo d'una continua antitesi fra l'uomo operoso e

(1) *Storia d'Italia*, lib. 1°.

l'inerte, si dimostra la felicità di chi lavora con questo contrapposto: « L'operaio, ch'esce di casa con le mani in tasca e la pipa in bocca, disposto a non lavorare, trova, senza volerlo, facile la via alle bettole e ai luoghi infami; l'operaio, che esce la sera dall'officina dopo una giornata bene occupata, non trova mai le gambe disposte a entrare in quei luoghi, ma cantarellando sente il bisogno di rivedere i suoi cari, di abbracciare la vecchia madre o i figliuoli e la moglie, e va diritto alla propria casa. »

*h*) Gli *esempi* valgono a dichiarare le idee, a illustrare gli argomenti e a istruire, a persuadere, a dilettare; possono essere tratti o dalla storia o dall'esperienza o dall'immaginazione; in ogni modo siano sempre o veri o verisimili, convengano al soggetto, e siano esposti con evidenza. Così il Mantegazza, nell'opera citata (1), a dimostrare che, per legge generale, vive più a lungo chi molto lavora, cita l'esempio di grandi lavoratori, come il Metastasio, il Palissot, l'Andrieux, Newton, Voltaire, Augusto, Michelangelo, Tiziano, Galileo e altri illustri, che furono instancabili nel lavoro e camparono fino a tarda vecchiezza.

*i*) Le *testimonianze* e l'*autorità* sono le deposizioni di persone oneste e veraci o le prove desunte da opere letterarie o scientifiche a confermazione del tema che si tratta; queste cita-

(1) Pag. 20.

zioni devono essere esatte e genuine, rispondenti al tema e allo scopo e non esagerate per numero, nè confuse. Il Carducci, per es., dimostra che il *madrigale* è una lirica di origine plebea citando l'opinione del Diez e del Blanc, i quali, anriconoscendone l'etimologia dall'italiano più antico *mandriale* e dall'antico spagnuolo *mandrial*, sono d'accordo coi più antichi e più dotti trattatisti nostri, cioè con Antonio da Tempo e con Gidino da Sommacampagna, che nel secolo XIV scrivevano: « mandriale si dice quasi cosa uscita dalla mandra delle pecore: per ciò che questo modo primamente venne dai pastori innamorati » (1).

È naturale che, svolgendo un tema, non è necessario far uso di tutti questi luoghi topici, nè sempre sarebbe cosa possibile; ma si può talora approfittare dell'uno o dell'altro, come puossi vedere esaminando gli scritti dei classici; quello che specialmente importa è tener per fermo che, come fu già detto, danno lume a svolgere un soggetto, più che altro, il ben meditarlo, la logica naturale e la pratica dei più vigorosi scrittori.

2.° Disposizione. — Questa è la connessione e il coordinamento dei pensieri trovati, in modo che ciascuno abbia quel posto, che gli viene naturalmente assegnato dalle leggi metodiche dell'umano ragionamento. La disposizione è impor-

---

(1) *Studi letterari*, 388.

tantissima, giacchè senza di essa, come dice il Manzoni, correremmo rischio di non essere intesi o di cadere in fastidiose e inutili ripetizioni. Le regole a cui essa deve ubbidire sono:

*a*) Scelta delle idee che si collegano strettamente col tema da trattare, lasciando quelle troppo lontane dall'argomento, perchè condurrebbero a divagazioni e all'oscurità, quelle frivole per non cader nel minuzioso e nel leggiero, quelle inutili perchè, contenute in altre, condurrebbero a viziose ripetizioni, e quelle sconvenienti o false o inverosimili per non contravvenire alle norme del bello, che, oltre l'ordine e l'armonia delle parti, sono la convenienza e la verità o verosimiglianza delle idee.

*b*) Distribuzione delle idee scelte in modo che preceda quella indipendente e seguano le altre, dando al componimento un naturale e giusto principio, mezzo e fine. Convien dunque seguire in ciò l'altra legge del bello, che è l'ordine, cioè l'intreccio delle parti fatto in modo così giudizioso che le idee principali siano poste in maggior luce dalle secondarie, e siano tutte fra loro così strettamente legate da formare un tutto chiaro e ragionevole. Gli scrittori più lodati, e greci e latini e italiani, sono appunto perfetti per la scrupolosa osservanza di questa regola dell'ordine e del legame delle idee.

*c*) Passaggio spontaneo, agevole e regolare da un pensiero all'altro. Queste transizioni naturali sono di grande importanza alla perfezione dell'arte, e danno indizio dell'ingegno e

del gusto dello scrittore. Senza di esse, scrive Quintiliano, il componimento apparisce composto di brani vicini, ma non uniti, non formanti un sol tutto. Però deve passarsi con spontaneità e giustezza dalle idee precedenti a quelle che seguono, in modo che, come osserva il Tommaseo, ogni cosa nel discorso sia conseguenza di conseguenza, ma tale non paia, e quel che segue, aggiunga sempre, in affetto o in idea, a quel che precede.

*d*) Proporzione fra le varie parti del componimento; il che consiste in quell'armonia quantitativa fra le parti (punti, paragrafi, capi o capitoli, canti, libri, proemio, chiusa) e il tutto, la quale occorre a dare unità a un lavoro artistico o letterario, come è necessario l'ordine, ossia l'armonia qualitativa, delle parti col tutto. Nel modo stesso che offendono l'occhio del riguardante una gran porta in piccola casa e una porta angusta in un palagio, o finestre dissimili per larghezza o altezza, così offendono l'intimo senso del lettore un lungo esordio in breve discorso, o brevità e lunghezza sproporzionata fra le parti o in relazione a tutto il componimento. Gli artisti più celebri si studiarono sempre di ricopiare dalla natura questo pregio squisito delle proporzioni, e Dante, nella sua *Commedia*, fu, e per l'ordine e per le proporzioni, accuratissimo. Basti in proposito osservare che quel libro divino è ripartito in tre cantiche rispondenti ai tre regni, per i quali doveva viaggiare il poeta; che ciascuna è di 33 canti, sì che, con quello

d'introduzione, il poema è di 100 canti; che ogni cantica è formata di un numero quasi uguale di versi, cioè dei 14233 versi componenti il poema, 4720 appartengono all' *Inferno*, 4755 al *Purgatorio*, 4758 al *Paradiso;* e che l'estensione di ciascun canto è poco diversa, variando dai 115 ai 160 versi. Scrive il Casini che Dante osservò tutte queste leggi, « affinchè anche nella conformazione esteriore il suo poema mostrasse quella proporzionata armonia delle parti, che consuona mirabilmente con l'armonia e con la simmetria delle invenzioni singole e del concetto generale » (1).

3.° Elocuzione. — Questa operazione riguarda la forma, ossia i modi che si adoperano nel manifestare il pensiero, perciò puossi definire *espressione continuata e regolare, per mezzo delle parole, delle idee concepite e ordinate nella mente.* Di essa si ragiona a parte in qualunque libro di rettorica, ma è un fatto che non può stare per sè, formando essa tutt'una cosa con le idee, coi sentimenti e con la sostanza del discorso. L'elocuzione è importante perchè — *a)* dà maggior vigore ai concetti, poichè lo stesso pensiero produce differente effetto secondo la lingua; — *b)* incarna il carattere per cui una nazione si distingue dall'altre; ond'è che siamo spinti a coltivare la nostra lingua dalla sua bellezza e armonia, dalle opere stupende che in essa furono scritte e dall'amore di patria.

---

(1) *Commento al Purgatorio*. Nota al v. 141, c. 33.°

## VI.

### Doti dell' elocuzione.

Poichè chi parla o scrive, ha per iscopo di farsi intendere e inoltre di rendere altrui accetta l'esposizione del proprio pensiero, l'elocuzione, per raggiungere in modo pregevole questo scopo, deve avere certe qualità necessarie, che sono appunto le sue doti. Queste doti sono: la *chiarezza*, la *brevità*, la *convenienza*, l'*eleganza* e l'*armonia*.

Chiarezza. — La chiarezza è la prima e più essenziale qualità del discorso, ed è la rappresentazione fedele dei pensieri, ben composti e atteggiati nella mente, con parole che ne rivelino tutta la lucidezza. A conseguirla giovano le due qualità sue speciali della *purità* e della *proprietà*.

La *purità* è l'uso di parole, modi e costrutti che appartengono alla lingua in cui si parla e si scrive (nel caso nostro, alla lingua italiana), viventi attualmente e conformi al genio di essa. Ogni nazione ha la sua lingua, e le sue parole *pure* sono quelle registrate sui migliori dizionari, e adoperate dagli scrittori più purgati.

Si offende la purità dell'elocuzione:

1.° Coi *barbarismi*, ossia voci e frasi prese, senza bisogno, da lingue straniere, siano pure la greca o la latina. Sono barbarismi per esempio: caratterizzare, coalizione, conflagrazione, club,

deragliare, eslege, esumare, festival, high-life, inumare, ieratico, incriminare, irruente, latitante, perpetrare, selezione, sport, stigmatizzare, tender, tram e tramway, transitare, tunnel, ubicazione, vagone per: distinguere o contrassegnare, lega, scoppio o incendio, circolo, deviare, illegale, disseppellire, festa popolare (*musicone* nel *Lessico* del Fanfani), gente elegante o gran signori, seppellire, chiesastico o sacerdotale, accusare, violento, occulto o celato, commettere, scelta, caccia (e altri divertimenti), biasimare, carboniera, tranvai, passare, galleria, situazione, carrozza, ecc.

Però fra le molte intrusioni straniere, sono copiosissime quelle della Francia, dette *gallicismi* o *francesismi*, e che per verità sono la macchia più frequente della lingua così scritta come parlata. È ben vero che, per esagerato amore di purezza, da taluni si abomina per francesismo qualunque voce nuova e necessaria, che i francesi hanno derivata da buona sorgente, e che noi abbiamo presa da essi, vinti dalla necessità di nominare con un nuovo vocabolo qualche nuova idea o qualche nuovo trovato: ma è altresì vero che, per un bisogno esagerato e spesso anche fittizio di voler parole nuove per cose nuove, o una parola sola invece di due, o per l'idea di nobilitare noi e le cose nostre con parole forestiere, o infine per ignoranza della nostra lingua, che alcuni credono, a torto, poverissima, si contano a cento a cento vocaboli e frasi francesi che insozzano la lingua italiana, bellissima e ricchissima se altra mai. Non deve esserci alcun

male a prendere da un'altra lingua qualsiasi una voce che o non abbiamo o da molto tempo cadde in disuso senza speranza di poterla fare rivivere; ma non è di alcun vantaggio, anzi è di non lieve danno, introdurre nella lingua parole straniere, mentre ci sono le nostre vive e belle e popolari.

È necessario quindi che i giovanetti si guardino dall'incorrere nel grave difetto di questa specie di barbarismi, studiando diligentemente la lingua sugli autori più purgati, e badando che i francesismi sono di tre maniere:

*a*) O voci francesi usate da noi tali e quali o con leggerissime mutazioni in vece delle italiane corrispondenti, come *abbonarsi* per associarsi; *abitué* per frequentatore; *attaccamento* per affetto, fedeltà; *autorizzare* per dar facoltà; *azzardo* e *giuoco d'azzardo* per rischio e giuoco rovinoso; *bersò* per cupolino, pergolato; *bigiotteria* e *bigiottiere* per gioiello, gioia e gioielliere; *bivaccare* per fermarsi, accamparsi; *burrò* per uffizio; *budget* per bilancio; *cabarrè* per vassoio; *centralizzare* per accentrare; *civilizzare* per incivilire; *chêque* per ordine (di pagamento); *comò* per canterano; *fiâcre, coupé* e *landò* per carrozza, vettura; *coupon* per cedola; *crochet* per uncinetto; *debuttante* per principiante; *defilé* per sfilare, ritorno, passaggio; *dejeuner* per colazione; *demoralizzare* per corrompere; *desert* per frutta; *dettaglio* per particolarità, minuto; *frac* per giubba; *fraternizzare* per affratellare affraternare; *frisore* per barbiere, barbieria

*gilè* per panciotto, sottoveste; *indomani* per domani, il dì seguente, il giorno dopo; *intervista* per abboccamento, colloquio; *lampista* per lumaio; *lingeria* per biancheria; *lumi* (secolo, uomo, dare dei) per civiltà, scienza, consigli; *lusingarsi* per aver fiducia, sperare; *mammà* e *papà* per mamma e babbo; *menù* per lista; *mozione* per proposta; *paletò* e *pardessù* per pastrano e soprabito; *pandant* per riscontro, simmetria; *pantaloni* per calzoni; *ragò* per umido, intingolo; *rango* per condizione, grado, scuola, fila, riga; *realizzare* per attuare; *revolver* per rivoltella; *rimarcare* per notare; *risorsa* per aiuto, rinfranco, guadagno; *rubinetto* per chiavetta; *sofà* per divano; *soirée* per serata di ricevimento, festa da ballo in famiglia; *salvietta* per tovagliolo; *timbro* per bollo, sigillo, suggello; *toaletta* per specchio, specchiera, abbigliatoio; *transigere* per patteggiare, condiscendere, cedere; *traslocare* per trasferire; *vis a vis* per di contro, di faccia, di rimpetto, poltrone gemelle, amorino.

*b*) O voci italiane usate con significato francese, come: *accordare* (metter d'accordo) per concedere; *aver luogo* (essere opportuno, tornare in acconcio e a proposito) per tenere, fare, esserci, avvenire; *magnifico* (bello, grandioso) per piacevole, grazioso, ben fatto; *malgrado* (contro il grado, la voglia, il genio d'una persona) per nonostante (riferito a cosa); *mezzi* (modi di conseguire un fine) per averi, sostanze, denari, potere, forza, attitudine, valore, arte nel

fare una cosa; *mondo* (l'universo, il creato) per gente; *sortire* (venir fuori a sorte) per uscire; *sviluppare* (distrigare, togliere dall'inviluppo) per crescere, svolgere, dichiarare; *talento* (voglia, desiderio) per ingegno; *travaglio* (agitazione, fatica) per lavoro.

*c*) O voci italiane unite fra loro con sintassi francese, come: *a misura che* per di mano in mano, secondo che; *prendere misure energiche* per severi provvedimenti; *carta da bollo* per carta bollata; *conoscere il mondo* per saper vivere; *ho l'onore* per mi onoro; *ordine del giorno* per cose da trattarsi; *progetto di legge* per proposta di legge; *sapere a che tenersi* per poter risolversi; *tenere al fatto* per tenere informato; *far tenere* per dare, mandare; *tenere una notizia da uno* per avere, ricevere, ecc.; *tenere a una cosa* per averla cara, premere; *mi tenga obbligato per la vita* per mi consideri, mi abbia, ecc.; *a meno che* per eccetto che; *uova al burro* per uova col burro; *albergo al leon d'oro* per albergo del leon d'oro; *biglietto da visita* per biglietto di visita (1).

2.° Coi *latinismi*, voci e forme di parlare del tutto latine, non passate nel patrimonio della

(1) A sfuggire i francesismi possono giovare: il *Vocabolario di parole e modi errati* di FILIPPO UGOLINI, il *Lessico della corrotta italianità* del FANFANI e *I neologismi* del RIGUTINI; come a non credere troppo ai francesismi giova il *Dizionario dei pretesi francesismi* del VIANI e il *Dizionario del linguaggio italiano storico e amministrativo* di GIULIO REZASCO.

lingua viva e adoperate senza bisogno in luogo di altre parole italiane, come: *Pado* per *Po*, *propinquo* per vicino, *repleto* per ripieno, *cogitazione* per pensiero, *protendere* per ostentare, *satisfare* per soddisfare, *clade* per strage, *infando* per indicibile, ecc.

3.° Con gli *arcaismi*, vocaboli e modi di dire usati dagli antichi scrittori, ma ora passati in disuso (come: *allotta* per allora, *avaccio* per fra poco, *bargello* per capo dei birri, *chente* per quale, *feciono* per fecero, *madonna* per signora, *messere* per signore, *priego* per preghiera, *suto* per stato, *unqua* per mai, ecc.) o ad altro significato (come: *tiranno*, presso i greci, capo, principe, signore, e ora principe dispotico e crudele; *ribaldo*, dapprima soldato, ora malandrino, uomo rotto a ogni nefandità; *assassino*, guerriero del Veglio della montagna, ora omicida, grassatore; *satellite*, guardia del re, e ora sgherro, bravo; e inoltre *chierico, laico, masnadiero, discolo*, ecc., che valsero letterato, ignorante, guardia d'onore, idiota, e ora hanno altro significato).

4.° Coi *neologismi*, parole e maniere di dire affatto nuove, introdotte nella lingua senza alcuna necessità, perchè in essa si trovano i vocaboli equivalenti (come: *amnistia, controllo, ferrovia, finca, fusione, gestione, incasso, ispezionare, redazione, suicidarsi, truppa*, per: perdono, riscontro, ferrata o strada ferrata, colonna, unione, amministrazione, riscossione, visitare, compilazione, uccidersi, milizia, ecc.). I neologismi però sono leciti quando sono indispensabili

per dar il nome a nuovi usi, a nuove idee o a nuove invenzioni, come: zolfino, pennino, scaldapiedi, stampa, telegrafo, fotografia, bussola, parlamento, barometro, ecc.

5.° Coi *provincialismi,* vocaboli o frasi adoperate solo nella provincia dello scrittore, perchè o sono veri errori, o sono parole non intese dal rimanente della nazione, come *tosa* per ragazza, *galletta* per bozzolo, *cercare* per chiedere, *scherzare* per deridere, bofonchiare (lombardismi). Mi piace qui riportare, dal De Amicis, un saggio dell'italiano che si parla generalmente nell'Italia settentrionale, non solo dai bambini, ma anche dagli adulti:

« Ho veduto Tizio, e *ci* dissi che *alla sera,* in casa, noi giuochiamo, e che *saressimo* contenti che non ci mancasse nè *egli* nè suo fratello. *Ci* dissi che i libri, che m'*aveva* imprestati, mi *hanno piaciuto*, e gliene *chiamai* degli altri, particolarmente quello dell' X, stampato *del* 1873, che è il romanzo *il* più bello che si possa immaginare. Lo ebbi, se non mi sbaglio, tre anni fa, lo lessi d'un fiato, ed *ho ritornato* a leggerlo » (1).

6.° Coi *solecismi* o errori di grammatica, come: *uomini dappochi*, *venghino, faressimo, grembio, dassi, stassi, ci dirò* (per: *gli, le, loro dirò*), *tardo* (per *tardi*), *verrò lì* (per *costì*), *mobiglia* e *mobilio* (per *mobilia*), ecc.

7.° Cogl'*idiotismi*, costruzioni particolari per

(1) *Pagine sparse.* Appunti, pag. 131.

le quali una lingua si distingue da un'altra. Può trattarsi di una *proprietà sintattica*, come la prepos. *a* messa avanti all' infinito o retto dal verbo *dare* (dammi a bere), o in senso futuro come complemento del verbo *essere* o *avere* (che partito ho a pigliare; non è a dire); la prepos. *da* premessa all'infin. attivo con significato passivo (discorso da stampare), e la prepos. *di* coll' infinito retto da certi verbi (ti proibisco di allontanarti); — oppure di *variazioni idiomatiche*, come il costrutto toscano, nel quale alcuni verbi usati impersonalmente hanno un soggetto plurale (*noi si fa* per: noi facciamo), o l' altro costrutto in cui il sogg. pl. è preceduto da un *di* partitivo e ha il verbo essere alla 3ª pers. sing. (c'è di molti). Talora si tralascia il *di*, e il verbo prende il *ne* partitivo; es.: ammalati non ce n'è. (Cfr. Bonghi e Ferrieri).

Si osservi poi che non si offende la purità, parlando e scrivendo secondo le figure grammaticali, le quali più che offese alla grammatica sono licenze concesse dall'uso che è il padrone e l'arbitro in fatto di lingua, e servono a dare al discorso vivezza, efficacia e grazia. Le principali figure grammaticali sono:

*a*) *ellissi*, tralasciamento d'una parola facile a sottintendersi; — *b*) *pleonasmo*, aggiunta di parole non necessarie; — *c*) *enallage*, uso d'una parte del discorso invece d'un'altra; — *d*) *sillessi*, sconcordanza, perchè una parola è concordata con un'altra sottintesa, non con l'idea espressa; — *e*) *iperbato*, trasposizione delle parti d'una

proposizione o d'un periodo; — *f*) *zeugma* o *falso zeugma*, congiungimento di più concetti cui regge uno stesso verbo: («Parlare e lacrimar vedraimi insieme»); — *g*) *anacoluto*, passaggio da una costruzione a un'altra (è frequente nei Greci, in Dante, nell'Ariosto, nel Machiavelli, nel Cellini, nel Giusti, nel Manzoni e, in generale, negli scrittori che più s'accostarono alla lingua parlata).

La *proprietà* è l'uso delle parole nel loro preciso significato, altrimenti uno scritto riesce oscuro e spiacevole. Contro questa virtù, importantissima per la chiarezza, giacchè rende le cose evidentissime, si pecca in vari modi:

*a*) adoperando parole di significato più esteso di quello che si vuole esprimere, come: un *essere* per una *persona*, un *individuo;* un *uomo* per un *operaio*, un *contadino*, un *giovane*; un *albero* per un *olmo*, un *cipresso;* una *cosa* per un *involto*, una *scatola* o altro; *fare* applicato a qualsivoglia azione (*fare* un quadro, un pozzo, un libro, per: *dipingere... scavare... scrivere*); *esserci* e *trovarsi* per ogni cosa (*c'è* un monumento, *si trova* un fiume, per: *s'ammira* un monumento, *scorre* un fiume); *guerra* per *battaglia; animale* per *bestia; legare* per *annodare; passare* per *valicare;* e parole generiche per esprimere le voci emesse dai bruti (1).

(1) Ecco i verbi esprimenti le voci dei principali bruti; il cavallo *nitrisce*, il leone *rugge*, l'asino *raglia*, il bue *mugge*, il gatto *miagola*, il porco *grugnisce*, la pecora *bela*, il cane *abbaia* e *latra*, l'elefante *barrisce*, l'orso *fremisce*, il lupo *ulula*, il grillo

*b*) Usando i termini più ristretti in vece dei più estesi (come dicendo *mammifero* per accennare un *cavallo* nominato prima; chiamare *endecasillabi* certi versi di Dante riportati), o non abbastanza espressivi, come (osserva il Ranalli) chi dicesse che il Brunellesco *posò* la cupola di S. Maria del Fiore, in luogo di *voltò*, come allora si disse; o chi chiamasse dispiacere un dolore, che meriti il nome di *angoscia, crepacuore*, ecc.

*c*) Indicando una cosa o le qualità sue con parole non precise, oppure usando l'astratto per il concreto, o dando alle parole un significato che non possono avere; come: dire *astro* la luna anzichè *pianeta*, l'Italia una *regione* anzichè uno *stato*, la terra *sferica* invece di *sferoidale*, *equivoco* per *ambiguo*; — usare: *personalità spiccata* per gran personaggio, una *celebrità* per un uomo o una donna celebre, *viabilità* per strade, *novità* per cose nuove, *specialità* per cose o oggetti speciali; — adoperare: *raggiungere* (arrivare una persona che s'è incamminata prima) per *trovarsi* nella nuova residenza, per ottenere il premio, per *conseguire* lo scopo; *attuale* e *attualmente* (che valgono *in atto*) per *presente*, *oggi*, *al giorno d'oggi*; *a usura* (detto propria-

---

*stride* e *trilla*, il serpente *fischia* e *sibila*, la colomba *geme*, il papagallo *squittisce*, la cornacchia *gracchia*, la rana *gracida*, il corvo *crocida*, il passero *cinguetta*, la rondine *garrisce*, i pulcini *pigolano*, la gallina *schiamazza*, la tortora *tuba*, le api *ronzano*, il tordo *zirla*.

mente del danaro dato a frutto soverchio) per significare la riconoscenza larga, splendida; *prestigio* per *autorità, dignità, decoro, potere, rispetto; sacrificio, sacrificare* per *astinenza, perdita, sofferenza, privazione, pena, sostenere, dare, perdere*, ecc.

*d*) Male usando gli *omonimi* e i *sinonimi*. Si dicono omonimi le parole che hanno più significati distinti per l'accento (*balia* e *balìa*) o per la pronuncia (*accetta* e *accètta*) o dal contesto del discorso (*ratto* = rapina, topo, rapido). I sinonimi sono le voci che in generale indicano la stessa cosa, ma differiscono nei particolari, come: *abbandonare* e *lasciare, inventare* e *scoprire, laborioso* e *operoso, perdere* e *smarrire, sentire* e *intendere, simulare* e *dissimulare*, ecc. (1).

Brevità. — Questa dote dell'elocuzione consiste nel dire solo ciò che è necessario, perchè il nostro pensiero sia nettamente inteso.

Infatti se il pensiero è stretto più del dovere, si può riuscire oscuri, o almeno difficili a essere intesi; se si stiracchia troppo, si slomba, si scolorisce e genera noia. La concisione è importante e da preferirsi alle locuzioni equivalenti, perchè manifesta il concetto a un tratto, in sè raccolto e unito. Chi voglia scrivere in modo conciso, deve possedere nella mente tutto il tema che ha da trattare, usare grande proprietà di

(1) Per i sinonimi si consultino i dizionari che ne compilarono il Tommaseo, il Grassi, il Romani, lo Zecchini, il Fanfani e il Frizzi.

vocaboli, e aver pronta la lingua per esprimere giustamente qualsivoglia concetto.

Convenienza. — Per la convenienza o decoro si adattano le parole e le frasi alla materia, al luogo, al tempo, alle persone e alla forma del componimento. Si manca a questa dote usando modi di dire troppo elevati in scrittura famigliare, o troppo di frequente nomi poetici, mitologici, antichi, o termini tecnici e scientifici, a pompa di sapere.

Eleganza. — L'eleganza è la scelta delle voci e delle frasi di bel suono, graziose e piacevoli, le quali, presentando imagini leggiadre e gentili ed esprimendo i pensieri in quella forma che meglio risponda al sentimento del bello, soddisfanno l'anima e la mente. Non è da confondersi questa dote con l'*ornamento*, il quale richiede sempre stile magnifico e fiorito, laddove l'eleganza preferisce andar congiunta a una schietta semplicità. A ottenere eleganza di elocuzione conviene che il giovane studi con amore la lingua, e distribuisca pensieri e parole convenevolmente, escludendo lo sgarbo, lo sforzo, l'affettazione.

Armonia. — Chiamasi così la consonanza gradevole che il discorso fa all'orecchio di chi legge. A ottenere l'armonia è necessario, senza danneggiare la chiarezza dell'elocuzione, sfuggire la cacofonia, l'iato e i periodi di monotona struttura.

L'armonia si distingue in *semplice* e *imitativa*; la prima proviene dalle parole di suono grade-

vole e dall' acconcia loro collocazione, e spetta a qualunque componimento; la seconda consiste nel produrre coi suoni i rumori e la natura dei pensieri, delle imagini e degli affetti. Il Caro, per esempio, fa sentire il tonfo e lo scrosciare dell'onda prodotto da una nave che s'inabissa nel mare, col seguente verso:

> Calossi gorgogliando e s'affondò.

Esempi splendidi di armonia imitativa, prodotti dal suono complessivo della parola o dalla loro comune intonazione, sì che destino nell'animo un' imagine viva di cosa che non suol manifestarsi col suono (come la prestezza o lentezza di un atto o uno stato dell' animo), sono, più che altrove, nella Divina Comedia. Così la rapidità del moto vediamo nel verso:

> Ed ei sen gì, come venne, veloce;

e in questi la lentezza e la stanchezza:

> . . . . . una gente dipinta
> Che gira intorno assai *con lenti passi*
> *Piangendo e nel sembiante stanca e vinta;*

come sentiamo l'affanno nei versi:

> L'anima mia, che con la sua persona
> Venendo qui, è affannata tanto;

qui lo smarrimento:

> Gli occhi svegliati rivolgendo in giro;

e la soavità di Beatrice nella terzina:

> Lucevan gli occhi suoi più che la stella,
> E cominciommi a dir soave e piana
> Con angelica voce in sua favella.

L'armonia imitativa è più propria della poesia, ma ciò non vuol dire che spesso non si riscontri anche nella prosa, mercè l'uso delle voci onomatopeiche (parole imitanti il suono delle cose significate, per es., bomba, gracchiare, ronzare, grugnire). Il Segneri fa udire il frastuono di una città espugnata, scrivendo: « Alto rimbombo di tamburi e di trombe, orrendi fischi di frombole e di saette, confuse grida di feriti e di moribondi. »

## VII.

## Linguaggio metaforico e figurato.

Il linguaggio può essere proprio, metaforico e figurato; è *proprio*, quando è formato di parole tutte adoperate nel loro naturale significato; è *metaforico*, se le parole che lo formano, sono usate in un significato differente dal proprio; è *figurato*, se è abbellito dalle figure rettoriche. In questo capitolo parleremo del linguaggio metaforico e del figurato, il primo dei quali è costituito dai *traslati* o *tropi*, il secondo dalle *figure*.

### § 1. *Traslati o tropi.*

Consistono questi in parole o interi costrutti trasportati dal proprio significato a un altro con cui hanno qualche relazione. Essi nacquero dalla povertà delle lingue, essendo necessario, quando una lingua sorge, che molti vocaboli di cose materiali passino a significare anche altre cose astratte e non materiali. Però devono in gran parte la loro origine anche all'immaginazione del popolo, il quale spesso negli oggetti guarda più le qualità e le idee accessorie che la sostanza e l'idea principale. I traslati sono utili, perchè servono a esprimere idee e oggetti che non hanno vocabolo proprio, senza ricorrere a voci e frasi o viete o forestiere o nuove, e perchè conferiscono forza, splendore, ornamento e varietà al discorso. Sono queste le ragioni per le quali i traslati rimangono in una lingua, anche quando essa siasi compiutamente formata o almeno sia giunta a un certo grado di perfezione.

I traslati di parola sono:

La *metafora* (trasportamento) che è la regina dei tropi, e consiste nel trasportare una parola dal proprio significato a un altro per ragioni di somiglianza. In sostanza essa non è che una similitudine compendiosa. Infatti dicendo: un guerriero è un *leone*, la giovinezza è l'*aurora* della vita, vogliamo dire che il guerriero è valoroso come un leone, che la giovinezza è il

principio della vita come l'aurora è il principio del giorno. Dovendo quindi la metafora essere un tacito paragone fra due cose, è necessario che, per riuscire chiara e giusta, vi sia non dubbia, nè supposta somiglianza fra le due cose, ma evidente e reale.

Sono censurabili le metafore tolte da cose ignobili e schifose, come quella dantesca:

> Se avessi avuto di tal *tigna* brama:

come pure quelle strampalate, goffe, oscure, quali si usarono nel seicento; a esempio:

> Sudate, o fuochi, a liquefar metalli.
> Noi coll'inchiostro avveleniam l'oblio.
> (Achillini).

Oggi per i molti giornali scritti in fretta e senza cura di cercare le voci proprie e le frasi più corte, e per i facili scambi internazionali onde francamente passano da nazione a nazione le idee e le forme corrispondenti, si è formato fra noi un linguaggio metaforico convenzionale, il quale ha peggiorato la lingua e reso difficilissimo lo scrivere con purità, proprietà e chiarezza. Mentre filologi, retori e linguisti levano la voce contro tale infoscamento della lingua, si vanno di continuo introducendo nel parlare comune voci e frasi, che sono in vece proprie delle scienze, delle arti, dei mestieri, cosicchè si accusa il nostro secolo di risentire troppo del

seicento, sebbene adesso lo si faccia credendo di giovare alla chiarezza, e allora solo per destare la meraviglia.

Non consentendo la strettezza dello spazio di riprodurre esempi in proposito, ci contentiamo di rimandare i giovani all'importante scritto, sulle *metafore di moda*, pubblicato nel 1888 dal prof. Fornaciari nella *Nuova Antologia* (16 ottobre), nel quale dà un lungo elenco dei principali traslati, tolti dalle scienze della materia e dalle filosofiche, dalle arti e dai mestieri, dalla storia e dalla religione, e che servono solo a sterilire la forza vitale della lingua, a renderla un gergo mal intelligibile, a falsare il pensiero.

I giovani adunque devono avvezzarsi, per iscrivere senza garbuglio e senza gonfiezza, a meditare sulle idee e sulle parole, ad acquistare l'abito delle forme semplici, chiare e proprie, quali ci vengono dai greci, dai latini e dai nostri scrittori antichi.

Ecco frattanto alcuni esempi di metafore ben concepite e di buon effetto: i *nivei* cavalli, cioè bianchi come la neve; le *rosee* guance, cioè vermiglie come le rose; le *chiome* degli alberi, cioè le fronde.

I retori notano due altre specie di metafora, cioè:

*a*) La *catacresi*, uso d'una parola impropria, come fece Vergilio chiamando *cavallo* quello fabbricato dai Greci sotto le mura di Troia, sebbene fosse solo una imagine di cavallo; e come fece il Petrarca dicendo: « Nè

contro morte *spero* altro che morte » (cioè *temo*).

*b*) La *metalessi*, attribuire a un oggetto ciò che è proprio d'un altro, come in Dante:

'l venni in loco d'ogni luce *muto*.

La *metonimia* (cambiamento di nome), uso di una parola che significa una cosa per esprimerne un'altra con cui ha relazione di causalità. È fondata quindi su un rapporto di causa e di effetto o viceversa. Per es.: Tu vivrai del tuo *lavoro* (in vece del *guadagno* che è l'effetto del lavoro); guadagnerai il pane col tuo *sudore* (per *lavoro* che è la causa del sudore).

La metonimia avviene anche per altri modi, che si rapportano sempre ai due accennati, come usando:

*a*) Il *contenente* per il *contenuto*, come:

S'*Africa* pianse, *Italia* non ne rise. (Petr.).

Senti le beffe dell'*Europa*, senti
Come deride i tuoi sperati eventi. (Parini).

*b*) Il *possessore* per la *cosa posseduta*, come: si appigliò il fuoco a un nostro *vicino* (cioè alla sua casa).

*c*) L'*autore* per l'*opera sua*, come:

Tutto Virgilio ed Omero ci espose. (Berni).

. . . . . . Quell' amabil donna
Fra i vaghi boschi, ove rinchiusa ai lunghi
Giorni estivi tessea leggiadro inganno,
Volle udir dal mio labbro il gran *Torquato*. (Pind.).

*d)* Il *tempo* per le *persone in esso viventi e operanti;* come nell'Alfieri: Il *trecento* diceva, il *quattrocento* sgrammaticava, il *cinquecento* chiacchierava, il *seicento* delirava, il *settecento* balbettava.

*e)* L'*astratto* per il *concreto,* come:

Vigil *sospetto* ogni sentiero espia. (Pol.).

*Virtù* viva sprezziam, lodiamo estinta. (Leop.).

*f)* Il *segno* per la cosa *significata,* come:

Materia da *coturni* e non da *socchi.* (Petr.).

Cedano le *armi* alla *toga.* (Cic.).

E come a messagger che porta *olivo*
Tragge la gente per udir novella. (Dante).

*g)* Lo *strumento* per la *cosa fatta,* come:

E l'eloquenza sua virtù qui mostri
Or con la *lingua,* or con lodati *inchiostri.* (Petr.).

*Lingua mortal* non dice
Quel ch'io sentiva in seno. (Leop.).

*h)* Il *protettore* per la *cosa protetta,* come:

E i cor, che 'ndura e serra
*Marte* superbo e fero,
Apri tu, Padre, e 'ntenerisci e snoda. (Petr.).

Finchè vedendo omai quella mistura
Nulla bisogno aver più di *Vulcano...* (Baldi).

*i)* La *materia* per la *cosa che n'è com-*

*posta*, come:

Col durissimo *acciar* preme ed offende
Il delicato collo e l'auree chiome. (Tasso).

Odi qual mugge dall'eccelsa torre
*Bronzo* di morte annunziator ?... (Barb.).

E dall'alta pendice
Insegnogli a guidare
I gran *tronchi* sul mare,
E in poderoso *canape* raccòrre
I venti, onde sull'acque ardito scorre. (Par.).

La *sineddoche* (comprensione), uso di una parola per un'altra in causa d'un rapporto di maggiore o minore comprensione.

Avviene nominando:

*a)* La *parte* per il *tutto*, o il *tutto* per la *parte*, come:

Nè senno astuto, nè favor di regi
All'Itaco le spoglie ardue serbava,
Chè alla *poppa* raminga le ritolse
L'onda incitata dagl'inferni Dei. (Fosc.).

Quando il *freddo anno* oltre l'ondoso mare
Caccia gli augelli. (Petr.).

*b)* Il *singolare* per il *plurale*, o viceversa, come:

E de 'l grave *occhio* glauco entro l'austera
Dolcezza si rispecchia ampio e quieto
Il divino dei pian silenzio verde. (Card.).

Crudo secolo poi che pieno sei
Di *Tiesti*, di *Tantali* e di *Atrei*. (Ariosto).

*c)* Il *genere* per la *specie* o questa per quello, come:

> O *animal* grazioso e benigno. (Dante).
>
> Ecco stridendo l'orribil procella,
> Che il repentin furor di *Borea* spinge. (Ariosto).

*d)* Il *numero determinato* per l'*indeterminato*, come:

> Sale un cantico solo in *mille* canti,
> Un inno in voce di *mille* preghiere. (Card.).
>
> *Mille* di fiori al ciel mandano incensi. (Fosc.).

L'*antonomasia* (pronominazione), uso di un nome in luogo di un altro. Si ha principalmente in questi tre modi: — qualificando una persona non col nome proprio, ma col comune (il *Poeta* per Dante, il *Filosofo* per Aristotele); indicandola col nome della patria, del padre o dell'ufficio esercitato (l'*Urbinate* per Raffaello; il *Pelide* per Achille, figlio di Peleo; il *Segretario fiorentino* per Machiavelli); segnalandola col nome di altra persona per lo stesso pregio notevolissima (l'*Italo Fidia* per il Canova, il *Giovenale toscano* per il Giusti, l'*Aristarco torinese* per il Baretti).

I traslati di costrutto sono:

L'*allegoria* (esprimo altra cosa) metafora continuata che cioè si distende di seguito a più proposizioni e periodi, e talvolta anche a di-

scorsi interi. Essa mostra in apparenza un oggetto, ma in realtà ne intende un altro somigliante. Si usa quando, non potendo o non parendo conveniente significare apertamente una cosa, si manifesta figurandola in un'altra consimile.

Così il Giusti rappresenta l'Italia facendo la storia di uno stivale, e il Casti nel suo poema *Gli animali parlanti,* rappresentò sotto forma di bestie i vari governanti dell'Europa. Del resto sono allegorie le favole, gli indovinelli, ecc. L'allegoria poi si distingue in *pura* e *mista,* secondo che è formata di sole parole traslate, o anche di parole usate in senso proprio; è pura l'allegoria seguente che usa il Manzoni giudicando, in una lettera, alcuni versi del De Amicis: « Ho qui nel mio giardinetto un giovane melagrano, che questa primavera ha portato molti fiori, i quali in parte sono caduti, in parte allegano; il rigoglio di tutti e il sano vigore di alcuni annunziano insieme che questo alberetto è destinato a dar frutti copiosi e netti » (1). Parimenti è allegoria pura l'ode con cui Orazio esorta i romani alla pace dirigendosi alla Repubblica che rappresenta come una nave sbattuta dalla tempesta; sono miste in vece l'allegoria della nave che rappresenta l'animo agitato del Petrarca (Son. CXXXVII: Passa la nave mia, ecc.); quella del ruscello, con cui il Testi adombra e morde l'uomo, che, da umili natali salito in grandezza,

---

(1) *Pagine sparse.* Una visita al Manzoni, p. 93.

si fa orgoglioso e prepotente; e questa di Dante (*Purg.* 1°):

> Per correr miglior acqua alza le vele
> Omai la navicella del *mio ingegno*,
> Che lascia dietro a sè mar sì crudele.

L'*ironia*, esposizione di un pensiero o di un sentimento tutto opposto a quanto significano letteralmente le parole, come quando si dice *bravo* a uno scapato, *bello ingegno* a uno sciocco L'ironia è naturale in quanto che le idee, tra loro opposte, si risvegliano scambievolmente. Essa deve essere chiara, perchè s'intenda che le parole, nelle quali è compresa, esprimono veramente il contrario di ciò che suonano, e perchè non si produca confusione. Nella conversazione l'ironia si fa intendere col tono della voce e col gesto che accompagna la parola, ma nella scrittura, mancando siffatti mezzi, essa deve risultare perspicacemente dal tono del discorso, come avviene a ogni tratto nel *Giorno* del Parini e nella *Terra dei morti* del Giusti, che sono tutt'un'ironia. — L'ironia, a cui s'aggiunga lo scherno, si chiama *sarcasmo;* per es., questa di Dante (*Inf.* 26°):

> Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,
> Che per mare e per terra batti l'ali,
> E per lo Inferno il nome tuo si spande.

E questa del Parini per deridere il suo *eroe*, il suo *Achille*, il suo *Rinaldo*, cui invano chiama

il dio dell'armi, perchè deve attendere alle importanti cure dell'abbigliamento e dei piaceri, e perchè

> . . . . . . . . . ben folle è quegli
> che a rischio della vita onor si merca;
> e tu *naturalmente* il sangue abborri (1).

L'*iperbole* (sovrabbondanza), esagerazione in più o in meno di una cosa per dar maggior gagliardia e vivezza al discorso. Per es.: Mi hai fatto aspettare *un secolo;* sei più lento d'una tartaruga; veloce come il vento; leggiero come una piuma. Così sono iperboliche queste parole di Serse a Leonida:

> . . . . . . Della mia Persia i dardi
> Son tanti omai, che oscureran la luce
> Del sol, pugnando. (Prati).

Anche nell'iperbole è necessaria la chiarezza, altrimenti seguono confusione, oscurità, equivoco; come pure dev'essere corrispondente e proporzionata alla natura e all'intensità della passione che la fa proferire per non cadere nell'esagerazione e nella stravaganza, come avvenne nel seicento per l'abuso e il mal uso delle iperboli.

## § 2. *Figure.*

Le *figure rettoriche* sono certi giri di parole,

---

(1) Nel " Giorno ", il *Mattino*, v. 21-23.

certi movimenti del pensiero, che, dando al linguaggio una forma nuova e particolare, lo abbelliscono, e lo rendono vario, vivo ed efficace. Si distinguono in due classi: figure *di parola* e figure *di pensiero;* quelle risultano da una particolare disposizione della parole, tolta la quale, le figure cessano; queste consistono in uno speciale ordine o giro di idee, indipendentemente dalle parole.

Le principali figure di *parola* sono:

Il *raddoppiamento,* per cui una o più parole si replicano più volte di seguito, allo scopo di fissare la mente sulle parole ripetute e sul concetto che esse esprimono. Così nel Manzoni: « Lucia si riscosse, quando sentì picchiare, e alzando la faccia atterrita gridò: *Chi è, Chi è?* — *Chiudete, chiudete,* gridava Lucia. »

La *ripetizione,* replica a brevi intervalli d'una parola o locuzione contenente un pensiero che forte ci occupa. Così sono ripetizioni il dire: *onesto* vissi, *onesto* mi serberò, *onesto* scenderò nel sepolcro; e la terzina dantesca:

> *Per me si va* nella città dolente,
> *Per me si va* nell'eterno dolore,
> *Per me si va* tra la perduta gente.

La *gradazione,* passaggio progressivo da imagini e concetti ad altre imagini e ad altri concetti sempre più vivi e calorosi, oppure ripetizione di una parola che serve di anello e di passaggio da un pensiero all'altro. Così nel Man-

zoni il cardinal Federigo a don Abbondio: « Ma questo *m'accora,* questo *m'atterra*, che voi desideriate ancora di scusarvi, accusando. » E il Tasso:

> Non cala il ferro mai, che appien *non colga;*
> *nè coglie* appien, che *piaga* anco *non faccia;*
> *nè piaga fa*, che vita altrui non tolga.

La *congiunzione* (polisindeto), espressione delle particelle congiuntive per richiamare l'attenzione altrui sulle cose nominate. Così il Manzoni nel *Cinque maggio:*

> E ripensò le mobili
> Tende *e* i percossi valli
> *E* il lampo dei manipoli
> *E* l'onda dei cavalli
> *E* il concitato imperio
> *E* il celere ubbidir.

La *disgiunzione* (asindeto), tralasciamento delle particelle copulative per dare al discorso maggior rapidità e gagliardia. Così Dante:

> Di qua, di là, di su, di giù li mena.

Le figure principali di *pensiero* sono:

La *perifrasi* (circonlocuzione), giro di parole che significa una cosa notandone le proprietà senza nominarla. Così il Foscolo accenna al Buonarroti e al Galilei, dicendo:

> E l'arca di colui, che novo Olimpo
> Alzò in Roma a' celesti; e di chi vide
> Sotto l'etereo padiglion rotarsi
> Più mondi, e il sole irradiarli immoto.

La perifrasi diventa *eufemismo*, quando si addolcisce con un giro di parole l'espressione d'un concetto doloroso e sgradevole. Così il Manzoni dice: « *Ei fu,* » per annunziare la morte di Napoleone; e il Gradi così annuncia la morte di un bambino: « Non erano otto giorni passati, e il bambino *era angiolo.* »

La *preoccupazione*, pensiero rivolto tutto a a una cosa o alle ragioni che si prevede saranno dette da qualcuno. Così il Gozzi all'abate Forcellini: « Quando tu sai quello ch'io fo, direte voi, hai tu bisogno ch'io ti scriva? Rispondo: È vero che così in grosso lo so, ma... *certe*... particolarità... vorrei sapere. » Come pure è un bello esempio di preoccupazione questa ottava del Berchet:

> *Federigo?* Egli è un uom come voi,
> Come il vostro è di ferro il suo brando:
> Questi scesi con esso predando,
> Come voi veston carne mortal.
> — *Ma son mille, più mila!* — Che monta?
> Forse madri qui tante non sono?
> Forse il braccio onde ai figli fèr dono
> Quanto il braccio di questi non val?

La *preterizione*, dichiarazione di non dire ciò a cui in realtà poi si accenna. Così il Petrarca:

> Cesare taccio, che per ogni piaggia
> Fece l'erbe sanguigne
> Di lor vene, ove il nostro ferro mise.

La *reticenza*, troncamento improvviso del di-

scorso, lasciando indovinare ciò che si tace. Così nel *Marco Visconti*, Marta, la moglie del barcaiuolo Michele, gli dice: « — Siete obbligato in coscienza ad avervi cura, fatelo per me, che, se mi aveste a mancar voi... Ma uno scoppio di pianto le soffocò le parole. »

La *sospensione*, esitazione a esprimere un concetto perchè ne nasca viva aspettazione. Così Orazio in un carme esclama: « Io vidi, *credetemi, o posteri*, Bacco tra scogli remoti che insegnava carmi. »

La *dubitazione*, incertezza affannosa, onde uno non sa a qual partito appigliarsi. Così l'Ariosto fa dire a Olimpia abbandonata da Bireno:

> Che posso io far su queste ignude arene?
> Chi mi conforta, ohimè! chi mi sovviene?

L'*antitesi*, opposizione di cose contrarie per dar loro maggior luce e risalto. Il Manzoni dice che Napoleone *tutto provò:*

> La fuga e la vittoria,
> La reggia e il triste esiglio;
> Due volte nella polvere,
> Due volte sugli altar.

La *sinonimia*, espressione di un pensiero in varie forme, ma così che, in ogni ripetizione, l'idea sia amplificata, rinvigorita, e riveli un aspetto nuovo. Ne è un bellissimo esempio l'esordio dei *Sepolcri* del Foscolo, ove con quattro imagini differenti si esprime il concetto *quando*

*sarò morto.* Altro esempio è questo tradotto da Vergilio:

> Ah! fuggi, Enea, da questo empio paese,
> Fuggi da questo abbominevol lito. (Caro).

L'*interrogazione,* esposizione di un pensiero in forma di domanda, non per ignoranza della cosa, ma per attirar su di essa l'attenzione altrui, e per dar sfogo a qualche forte sentimento. Il Leopardi parlando dell'Italia, decaduta dalla primiera grandezza, chiede:

> . . . . . . Dov'è la forza antica?
> Dove l'armi e 'l valore e la costanza?

L'*apostrofe,* direzione del discorso, per qualche vivo affetto, a persone assenti o morte o a cose inanimate o astratte. Così il Leopardi apostrofa l'Italia:

> *Patria mia*, vedo le mura...

L'*esclamazione,* grido che erompe spontaneamente dall'animo per una profonda commozione. Così il conte Ugolino di Dante esclama:

> Ahi, dura terra, perchè non t'apristi?

Quando l'esclamazione contiene un concetto sentenzioso, una verità morale, dedotti dall'esposizione di un fatto insigne, si chiama più precisamente *epifonema.* Così l'Ariosto, dopo aver detto che ad Orlando fu rapita Angelica quando

egli la credeva più al sicuro, conclude:

> Ecco il giudizio uman come spesso erra!

E il Tasso, poichè Tancredi gode e superbisce di vedere in maggior copia il sangue di Clorinda e sè non tanto offeso, esclama:

> . . . . . . Oh nostra folle
> Mente, ch'ogni aura di fortuna estolle!

La *correzione,* rifiuto del concetto già espresso per aggiungerne un altro più giusto e più calzante. Il Tasso dice dell'esercito di Solimano che muove ad assalire il campo crociato:

> Marcia l'oste veloce, *anzi sì corre,*
> Che della fama il volo anco precorre.

La *similitudine* o *comparazione,* paragone di due cose simili per rendere più evidente quella che si vuole spiegare. Così Dante:

> E caddi, come l'uom cui sonno piglia.

L'*imprecazione,* augurio di qualche male a sè o ad altri per dolore, per odio, o per isdegno. Il Petrarca grida alla corte d'Avignone, allora piena di scandali:

> Fiamma del ciel sulle tue trecce piova,
> Malvagia!

La *preghiera,* invocazione, per noi o per altri, del favore e del soccorso di qualcuno più potente di noi. Pier delle Vigne così prega Dante nel girone dei suicidi:

> E se di voi alcun nel mondo riede,
> Conforti la memoria mia, che giace
> Ancor del colpo che invidia le diede.

E così il Bondi prega l'*Orologio:*

> Deh, fra tante che t'escono dal seno,
> Macchinetta gentile, un'ora sola,
> Segna un'ora per me felice almeno!

La *personificazione* o *prosopopea,* che si ha quando per viva commozione si dà corpo, vita, azione e parola ai morti, agli animali o alle cose inanimate e astratte. Il Leopardi fa una bella personificazione dell'Italia dicendo:

> E questo è peggio
> Che di catene ha carche ambo le braccia,
> Sì che sparte le chiome e senza velo,
> Siede in terra negletta e sconsolata
> Nascondendo la faccia
> Tra le ginocchia e piange.

L'*ipotiposi,* descrizione di una cosa in modo così vivo e vero che sembra di averla davanti e di vederla. Ne è un bell'esempio la descrizione della battaglia di Maratona nei *Sepolcri* del Foscolo:

. . . . . . Il navigante
Che veleggiò quel mar sotto l'Eubea,
Vedea per l'ampia oscurità scintille
Balenar d'elmi e di cozzanti brandi,
Fumar le pire igneo vapor, corrusche
D'armi ferree vedea larve guerriere
Cercar la pugna; e all'orror de' notturni
Silenzi si spandea lungo ne' campi
Di falangi un tumulto e un suon di tube,
E un incalzar di cavalli accorrenti,
Scalpitanti su gli elmi a' moribondi,
E pianto ed inni e delle Parche il canto.

Come pure sono una bella ipotiposi le quartine con le quali il Carducci descrive la ritirata dei garibaldini dopo la battaglia di Mentana:

Il dittatore, solo, a la lugubre
schiera d'avanti, ravvolto e tacito
cavalcava: la terra e il cielo
squallidi, plumbei, freddi intorno.
Del suo cavallo la pesta udivasi
guazzar nel fango: dietro s'udivano
passi in cadenza, ed i sospiri
de' petti eroici ne la notte.

La *visione,* descrizione di cose passate, future o lontane come se fossero presenti. Il Leopardi presenta come fatto che cade sotto gli occhi una battaglia lontana:

Attendi, Italia, attendi: io veggio o parmi
Un fluttuar di fanti e di cavalli,
E fumo e polve e luccicar di spade,
Come tra nebbia lampi.

La *concessione,* acconsentimento alle ragioni

di qualcuno per rinforzare maggiormente la verità del nostro discorso. Per es.: « Convengo che la proposta è molto seducente, ma... »

La *comunicazione,* domanda di consiglio a una persona, pur sapendo che risponderà come desideriamo. Per es.: « Ho aiutato colui per gratitudine; ho fatto male? Ditelo voi. »

La *congerie,* unione di più cose in modo sempre crescente per destare amore o odio a qualche cosa o persona. Così il Giusti per invogliare un giovanetto a studiare la nostra lingua, gli scrive: « Non lasciare addietro lo studio della lingua italiana, che è la tua lingua vera, lingua bellissima, ricchissima, superiore in forza, in dignità, in dolcezza a tutte le lingue moderne, rivale delle antiche. »

La *sermocinazione* o *dialogismo*, discorso che si suppone avvenga fra due o più persone. Così il Colletta: « Domenico Cirillo, domandato dell'età, rispose, *sessant'anni;* della condizione, *medico sotto il principato, rappresentante del popolo nella repubblica.* Del qual vanto sdegnato, il giudice speciale, dileggiandolo, disse: *E che sei in mia presenza? — In tua presenza, codardo, sono un eroe.* Fu condannato a morire. »

## VIII.

## Lo Stile.

Per parlare e scrivere bene e allo scopo di rendere il nostro dire intelligibile ed efficace,

non basta avere una chiara e ben determinata idea di ciò che si vuol dire e una sicura conoscenza della lingua, perchè dalle parole riesca lucido tutto il pensiero, ma occorre anche che il tema del nostro dire sia animato e riscaldato dal sentimento, e che la forma con cui si esprime, sia lo specchio fedele dell'animo. È necessario dunque, a chi abbia da parlare e da scrivere, cercare la veste più conveniente da dare al pensiero, il che dicesi *stile* da *stilus,* strumento di legno o d'altra materia, lungo, tondo, liscio e acuminato, con cui i Latini scrivevano sopra tavolette incerate. Discorriamo dunque dello stile.

Questa voce, passando a indicare (per metonimia) la cosa fatta con esso, assunse un significato generalissimo di — *modo di operare — usanza — abito — costume — modo particolare di scrivere, di scolpire, di dipingere, di comporre in musica,* ecc. Ma nelle arti belle la parola stile deve avere un significato più alto che non abbia nel linguaggio usuale, perchè, ov'esso manchi, non vi può essere più vera bellezza. Esso nelle arti belle procede dall'*originalità dell'ingegno,* ossia da quel temperamento singolare, per cui un ingegno ha un modo suo proprio di ricevere le impressioni esterne, di serbarne le imagini, di scomporle o ricomporle, di astrarne le idee, di formarle in pensieri, di tradurre nel pensiero e nell'esecuzione materiale di un'opera d'arte le forme elementari delle bellezze osservate in natura. Se uno scrit-

tore non ha tanta potenza d'originalità da essere capace d'imprimere la sua impronta, la sua fisonomia e quasi l'immagine del suo spirito nell'opera sua, esso non ha stile, e però le sue opere saranno prive di colore, di anima, di vita; e, sebbene siano, per altri versi, pregevoli, pure saranno presto dimenticate.

Per le cose dette finore, tra le varie definizioni dello stile, è da preferirsi quella di Ruggero Bonghi, il quale nelle sue *Lettere critiche* definisce lo stile — *quella vita, che il nostro concetto prende in noi, e che noi comunichiamo, nell'esprimerlo, agli altri.* Di qui segue naturalmente che ogni scrittore riflette nel suo modo di scrivere la propria e speciale maniera di ragionare, di sentire, d'immaginare; che ognuno scrivendo, secondo la naturale tendenza del suo ingegno, rivela tutta la propria indole, onde il Buffon disse: *lo stile è l'uomo;* che in fine lo stile varia secondo le età e secondo le nazioni, perchè come l'individuo, così le nazioni hanno una maniera propria di concepire e di esporre le cose, un complesso di idee e di sentimenti predominanti, una maniera speciale di incarnarli nella parola. C'è quindi un modo particolare a ciascun popolo di atteggiare il pensiero e di avvalersi dei mezzi di espressione; c'è un carattere prevalente nella media delle opere di ogni letteratura, e lo stile, oltre le qualità individuali dello scrittore, ritrae anche le condizioni dell'età e del paese, in cui quegli vive.

Considerando le influenze che agiscono sullo

stile e che possono ridursi a queste: materia, nazione, tempo e indole dello scrittore, verremo ora a parlare brevemente delle varietà dello stile.

Relativamente alla materia, lo stile può essere — *umile,* con modi semplici e famigliari, quasi del tutto spoglio di ornamenti e di figure; — *medio,* con argomento, pensieri e sentimenti alquanto elevati, e con uso temperato di modi non comuni, d'imagini e di figure; — *sublime,* con pensieri gravi, imagini elette e splendide, alti sentimenti e voci e maniere scelte e decorose. Modelli del primo genere di stile sono i trecentisti; del secondo, gli storici e gli scrittori didascalici; del terzo, specialmente gli oratori e i poeti epici, lirici e tragici.

Riguardo alla nazione, le forme principali dello stile sono l'attica, la laconica, l'asiatica, la biblica e la nordica.

Lo stile attico è la veste semplice ed elegante che riceve il pensiero a imitazione dei principali prosatori greci, quali Platone, Senofonte, Demostene, tutti nati nell'Attica, la quale forma fu modello di perfezione nelle lettere e nelle arti. Il Cesari, il Caro, il Leopardi, il Parini, il Machiavelli, il Galilei e pochi altri hanno il merito grande e singolare dell'atticismo.

Lo stile laconico (così detto dalla Laconia ove abitarono gli Spartani, rinomati per lo studio di esprimersi con poche parole) è un'elocuzione precisa, vibrata, che con poche parole esprime cose moltissime. Per far uso di questo stile con-

viene avere grande potenza di mente e perfetta conoscenza della lingua, altrimenti la concisione difettosa o esagerata conduce all'oscurità. Fra gli italiani sono scrittori laconici il Davanzati e l'Alfieri.

Lo stile asiatico, proprio dei nativi dell'Asia, è l'antitesi del laconico, perchè si compiace di un lusso soverchio di parole, di molti traslati e figure e di ogni qualità d'ornamenti. Esso è insopportabile alle persone colte; pur tuttavia bisogna convenire che, emendato giudiziosamente, è utilissimo nei discorsi popolari. Infatti lo usano i predicatori, i tribuni, gli scrittori politici, gli avvocati e chiunque parli al popolo. Nè dànno esempi il Barbieri, il Bartoli, il Boccaccio, il Marini, il Testi.

Lo stile biblico o orientale, così chiamato per la grande popolarità della Bibbia che ne è un perfetto modello, è elevato nei pensieri e nella frase, e fa un uso costante di metafore e di figure. Ne sono belli esempi il *Cantico del gallo silvestre* del Leopardi e la *Passione* di Alessandro Manzoni.

Lo stile nordico, che somiglia a quello dei popoli europei settentrionali, ha frequenti personificazioni, analisi minuziosa, abbondanza di traslati e di figure, concetti fantastici, esagerati e lugubri, e si riscontra in parecchi scrittori nostri come il Cesarotti, il Foscolo, il Guerrazzi e altri.

A queste forme caratteristiche molte altre se ne potrebbero aggiungere, perchè tanti sono gli

stili quante sono le nazioni; a noi basti dire qualche cosa dello stile italiano. Questo, dice il Molineri, « tiene quasi il mezzo fra il nobile ed elevato dei Romani e l'attico, curando maggiormente la semplicità che non il primo e non giungendo d'altra parte, fuorchè di rado, all'efficace sobrietà del secondo. » Ama un periodare largo, riunisce per lo più in uno stesso periodo il pensiero principale e le idee accessorie, permette senza dissonanze di passare dalla semplicità quasi alla grandiosità, ma rifugge dalle costruzioni inverse, e l'abbondanza delle figure lo fa presto degenerare in ampolloso.

Lo stile poi varia anche secondo le età di un popolo per le differenti sue condizioni politiche, sebbene mantenga invariato il colorito generale; infatti è vivace, puro, pieno di dolcezza nel trecento; cambia nel secolo XV; diventa aureo e splendido nel cinquecento, e nel seicento trasmoda in ridicole esagerazioni, finchè acquista semplicità e chiarezza nei moderni.

Quanto all'indole dello scrittore, lo stile dividesi in naturale e riflesso: il primo è quello degli scrittori di grande ingegno, forti, liberi, originali, che improntano ogni scrittura di un carattere proprio rappresentando il pensiero in tutta la sua più larga comprensione, in tutta la libertà del suo movimento interiore e nella forma più schietta e disinvolta; il secondo è quello degli scrittori che rappresentano il pensiero nelle sue relazioni di contrasto, nei suoi riscontri più efficaci, nei suoi punti più acconci

a far pensare alla mente di chi legge. Chiamasi riflesso, perchè richiede maggior esercizio di riflessione, e tende a fissare le imagini nell'animo del lettore; perciò richiede nello scrittore più intelletto e sentimento che fantasia, più sottigliezza e acume, che vivacità e duttilità di mente.

A far intendere la differenza tra lo stile naturale e quello riflesso il Fornaciari confronta le protasi dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme liberata*, notando che nel primo il poeta si lascia condurre dalle idee secondochè gli si presentano e seguono naturalmente: mette innanzi i fatti sui quali si aggira il poema e che per primi gli si affacciano alla mente, e pone in ultimo il verbo *canto*:

> Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
> Le cortesie, le audaci imprese io canto

questi fatti lo richiamano al tempo in cui avvennero, e che fu quando i Mori passarono in Francia, ove, ricorda spontaneamente, nocquero tanto:

> Che furo al tempo che passaro i Mori
> D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto;

da ciò il poeta è condotto naturalmente a dire la causa dell'invasione, cioè i furori d'Agramante, originati alla lor volta dal desiderio della vendetta:

Seguendo l'ire e i giovanil furori
D'Agramante lor re, che si diè vanto
Di vendicar la morte di Traiano
Sopra re Carlo imperator romano.

Il Tasso invece, detto subito che canterà tutta l'impresa della prima crociata, mette a contrasto i due agenti principali che la compirono, cioè Goffredo e le forze soprannaturali: l' Inferno e Dio. Il disegno della crociata è esposto nei primi quattro versi:

Canto l'armi pietose e' l Capitano
Che' l gran sepolcro liberò di Cristo,
Molto egli oprò col senno e con la mano,
Molto soffrì nel glorioso acquisto;

il contrasto nei quattro versi seguenti:

E invan l'inferno a lui s'oppose, e invano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto,
Chè' l ciel gli diè favori, e sotto i santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.

Così di Goffredo sappiam subito che liberò il sepolcro di Cristo, che oprò da valoroso e molto sofferse; invano poi gli si opposero i due ostacoli dell'*inferno* e del *popol misto*, ai quali si contrappongono vittoriosamente il Cielo propizio e l'unirsi dei crociati sotto la bandiera di Goffredo.

Come si vede l'ottava dell'Ariosto è un periodo perfetto, senza interruzioni; quella del Tasso non è periodica, ma spezzata in quattro membri

coordinati; però se non forma, come l'ariostesca, una sintesi di concetti naturalmente succedentisi l'un l'altro, presenta un quadro compiuto e diligentemente architettato di tutto il poema, e si può concludere che l'ottava dell'Ariosto è *naturalmente* pensata, quella del Tasso è condotta con la massima *riflessione.*

Gli esempi più perfetti di stile naturale ce li offrono le letterature nel loro massimo fiorire; così ne sono modelli insigni Erodoto e Platone in Grecia, Livio e Cicerone fra i latini, e in Italia Dante, il Machiavelli, il Galilei, il Gioberti e il Manzoni. Per contro sono modelli di stile riflesso, nella letteratura greca, Tucidide e Demostene, nella latina Tacito e Sallustio, nell'italiana, il Davanzati, il Colletta, il Tommaseo, il Leopardi e il Guerrazzi.

Doti fondamentali dello stile sono: *originalità* d'ingegno ed *eleganza* di forma; per la prima l'autore vede chiaro tutto ciò che concepisce, fa pensare il lettore, ne nobilita l'animo e lo trattiene piacevolmente; per la seconda, con la parola pura e propria, con l'abile architettura del periodo, coi nessi e passaggi naturali tra le idee e con l'uso fine dei tropi e delle figure il pensiero è scolpito, e trasparisce lucido nella mente di chi legge. Da queste fondamentali derivano le altre doti dello stile che, secondo i retori, sono: l'evidenza, la nobiltà, la semplicità, la facilità e la varietà. (Cfr. a proposito dello stile le *Lettere critiche* del Bonghi e le *Lezioni* di letteratura del Ferrieri).

Prima di finire questa parte diremo che a procacciarsi un buono stile occorre: accrescere il tesoro delle idee collo studio, l'osservazione e la riflessione; apprendere la lingua colla lettura dei buoni scrittori; curare anche nel discorso famigliare quella esattezza, quell'ordine, quella disinvoltura, che si avrebbe scrivendo; esercitarsi a comporre con posatezza e attenzione, e qualche volta tradurre dalla poesia nella prosa o da una lingua straniera nella nostra.

## IX.

## Poesia e prosa.

Non bisogna confondere la *lingua* con la *letteratura,* le quali sono intimamente diverse fra di loro, essendo quella la materia rozza e inerte, questa la stessa materia, a cui l'arte ha dato forma e vita. La letteratura si può definire: *il complesso degli scritti, in cui l'arte si è fatta educatrice della natura a svolgere l'umano pensiero.* Infatti a formare una letteratura si richiede il lavoro di tanti secoli dal sorgere di una lingua fino al tempo che se ne scrive, e l'arte deve migliorarla e correggere, altrimenti non vi sarebbero scritti letterari, o tali si potrebbero tenere anche quelli stentati e pieni d'errori dei contadini. È per questo che alcuni definiscono la letteratura: espressione artistica del pensiero umano fatta col mezzo della parola.

Poichè la letteratura di un popolo è il com-

plesso di tutte le opere scritte con intendimento artistico per rappresentare in certe particolari forme la vita pubblica e privata, i sentimenti generali e individuali, le dottrine morali e scientifiche di quel popolo, ne viene di conseguenza che essa è lo specchio della civiltà. Infatti essa ritrae mirabilmente del concepire, del sentire e delle condizioni morali e civili della schiatta a cui appartiene, e di cui è gloria e onore. Così in quella greca si ravvisano la mente lucida, ordinata e sottile della schiatta ellenica, il suo senso raffinatissimo del bello, le sue opere grandi, le gesta stupende; nella letteratura latina si riconosce l'ampiezza, la maestà, la gagliardia e l'acume della mente di quel popolo, che conobbe meglio di ogni altro la virtù del signoreggiare; nell'italiana si manifestano i costumi, la mente, l'animo e le vicende politiche degli italiani da Dante al Carducci.

Tutto ciò che è materia dell'umano pensiero e che può esprimersi con la parola convenientemente adoperata, è anche materia della letteratura. Ma i modi onde l'uomo elabora i fatti che sono materia della letteratura, in generale sono: — il *soggettivo* o *poetico*, e — l'*oggettivo* o *prosastico*. Il primo è frutto del sentimento e della fantasia, e per esso l'uomo trasforma e assimila a sè la materia pensata, la ricrea nel suo spirito e la riproduce, così trasformata, nell'opera d'arte. L'altro è frutto della riflessione, e per esso lo scrittore studia e segue le leggi e le forme della materia che tratta, e la riproduce com'essa è.

Di qui si ricava che le forme generali della letteratura sono la *poesia* e la *prosa.*

A prima vista parrebbe che, nei nascimenti della letteratura, la prosa, come più semplice e piana espressione del pensiero, dovesse precorrere a quella più alta, difficile e artificiosa della poesia; eppure chi ben consideri le storie prime di ogni nazione, vedrà invece aver sempre la poesia precorso alla prosa. La ragione di un tal fatto si è che, nei primi gradi della civiltà, un popolo è altrettanto ricco di facoltà affettive e fantastiche, quanto scarso di facoltà riflessive; esso, come i fanciulli, riceve facilmente impressioni vive da tutto ciò che lo circonda, e per la sua fantasia mobilissima, tanto più resta meravigliato e stupito alle cose che vede, quanto meno ne comprende la causa, i modi, le leggi. In tale stato di animo e di mente, l'uomo non cerca, non ragiona, non studia, ma ammira, adora e canta. Ecco perchè la letteratura, nascendo nei primi albori delle varie civiltà, prende anzitutto qualità e forma di *poesia,* e dà la *prosa* solo quando la civiltà è fatta matura, e nelle menti umane si è stabilito un certo equilibrio tra le facoltà affettive e fantastiche e quelle riflessive.

La poesia *è il linguaggio dell'immaginazione e della passione, che presenta le cose come visibili, e va soggetto a leggi determinate di ritmo e di armonia.*

La prosa *è il parlare comune e naturale all'uomo nei bisogni della vita; non ha determi-*

*nata armonia, e lascia sempre il predominio alla ragione.*

La poesia dunque differisce dalla prosa nella *sostanza* e nella *forma*. Differenze sostanziali: in poesia, linguaggio appassionato, frequenti voli ardimentosi del pensiero, esclusiva trattazione di soggetti nobili e distinti; in prosa, ragionamento calmo e ordinato, trattazione di qualunque argomento. Riguardo alla forma, le differenze sono riposte nella *sintassi grammaticale* e nella *scelta delle parole*. Infatti la poesia ama la costruzione inversa e figurata, la prosa invece la costruzione naturale e diretta; e mentre il poeta presceglie latinismi, traslati, vocabili antichi invece dei proprii e dei moderni, e si vale delle licenze poetiche nell' allungare, nel troncare e nel disporre con armonia le parole, il prosatore preferisce le voci più comuni nell'uso, senz' alterarne la forma. Sono parole usate soltanto in poesia: *aita* per aiuto, *angue* per serpente, *delubro* per tempio, *orto* e *occaso* per mattina e sera, *inulto* per invendicato, *angere* per affliggere, *vanni* per ali, *lai* per lamenti; sono nomi antichi di popoli, di città, di stati, di fiumi, ecc: *Angli, Lusitani, Allobrogi, Partenope, Bisanzio, Ausonia, Tebro* e simili; sono parole modificate *pietade, puote, rege, udio, mercè, piè, pingere, pria, reina, fùro, amàro, Cartago, aggia, chieggio, veglio.* (Picci, Mestica, Bocci).

Veniamo ora alla divisione della poesia e della prosa nei loro generi particolari.

Il poeta trova il tema del suo canto o entro

di sè o fuori di sè. Quando egli manifesta sè stesso, cioè i propri sentimenti, ha origine la poesia detta *lirica*, perchè si cantava in antico al suono di un istrumento a corda detto *lira*, e la quale esprime la commozione e l'entusiasmo. Se per contro il poeta trova l'argomento fuori di sè, o lo svolge per via di racconto, e allora si ha la poesia *epica* o narrativa, oppure lo svolge per via di azione, e allora si ha la poesia *drammatica* o rappresentativa. Tre dunque sono i generi della poesia, il *lirico*, l'*epico* e il *drammatico*, ai quali taluni aggiungono il *didascalico* o insegnativo, ma forse a torto, perchè la satira (che comunemente si pone tra i lavori didascalici come il poema didascalico) è di sua essenza lirica, e il poema didascalico non appartiene a un determinato genere di poesia, ma si avvicina alla lirica, se esprime affetti, all'epica, se narra, alla drammatica, se ritrae un'azione.

La prosa si divide in due grandi generi: il *narrativo*, per cui mezzo si raccontano e si descrivono i fatti e le cose, rappresentandoli al pensiero nella continuità del tempo e dello spazio; e l'*espositivo*, per mezzo del quale si esprimono i pensieri e gli affetti che si vogliono comunicare altrui. Il genere narrativo comprende la *narrazione* e la *descrizione;* quello espositivo l'*oratoria*, la *didascalica* e l'*epistolare*.

## X.

### Ritmica e metrica (1).

Poesia, musica e danza, nei primordi della civiltà di ogni popolo, sono strettamente congiunte, perciò il pensiero poetico è espresso in modo adatto all'armonia del suono e del ballo, cioè disponendo così le parole che ne risulti una serie regolare di tempi. Questo ordine di tempi dicesi *ritmo*, e chiamasi *accento ritmico* la maggior intensità con cui si pronunciano alcune sillabe rispetto alle altre, laddove la posa più vibrata di voce che si fa sur una sillaba di ciascuna parola (esluse le enclitiche e le proclitiche) si dice *accento grammaticale*. Ora nel parlare ritmicamente le lingue classiche (la greca e la latina) scelsero, fra i vari metodi, quello che tien conto della quantità delle sillabe (cioè della loro lunghezza e brevità) e determina l'accento ritmico senza curarsi di quello grammaticale; gl'italiani invece seguirono il

(1) Per le cose trattate in quesio capo X si consultino: CARDUCCI, *La poesia barb. nei sec. XV e XVI.* — CHIARINI, *La metrica d. odi barb. e i crit. it.* — FRACCAROLI, *Di una teoria raz. di metrica it.* — CASINI, *Sulle forme metriche ital.* — SOLERTI, *Manuale di metrica class. ad accento ritmico* — ZAMBALDI, *Il ritmo dei versi ital.* — FORNACIARI, *Gramm. d. u. m.* parte 1ª — MURARI, *Ritmica e metrica* (Hoepli). — MARUFFI, *Metrica ital.* — STAMPINI, *Le odi barbare del Carducci e la metrica latina.* — CAVALLOTTI, *Opere* vol. III e IV.

metodo che determina il ritmo col numero delle sillabe e fa coincidere l'accento ritmico con quello grammaticale.

*Ritmo*, quindi, nella poesia italiana, è la misura del tempo occorrente a pronunciare più sillabe consecutive, e consta di una battuta (*arsi* o elevazione di voce) e d'un intervallo (*tesi* o depressione di voce), cioè di una sillaba accentata (lunga) e di una o più sillabe atone (brevi); e si dice anche *piede*, perchè gli antichi lo segnavano col piede.

Queste ultime sillabe si considerano tutte uguali fra loro; perciò anche il dittongo o trittongo è sempre riguardato come una sillaba sola, eccetto se ha origine da vocali latine non formanti dittongo (or*i*ente, sap*i*enza, ecc.) o se nessuna delle sue vocali è accentata (perpet*ua*). Un piede solo dicesi ritmo semplice; due o tre piedi riuniti formano il ritmo composto o serie ritmica. Quello, detto anche unità ritmica, può essere ascendente (*starà*) o discendente (*ànima*) secondochè la sillaba accentata segue o precede le atone: l'ascendente poi è dissillabo (*giambo* ⏑ —) o trisillabo (*anapesto* ⏑ ⏑ —) coll'accento sull'ultima sillaba (virtù — partirò); il discendente è pure di due sillabe (*trocheo* — ⏑) o di tre (*dattilo* — ⏑ ⏑) cogli accenti sulla prima sillaba (bello — porgere).

Una serie di unità ritmiche, chiuse, per lo più, con una sillaba finale priva d'accento, costituisce il *verso* (dal lat. *vertere*, voltare) il quale (escluso il quadrisillabo) ha una *cesura*

o pausa fatta dopo la parola, che ha il primo accento ritmico, e si suol definire: unione di un certo numero di sillabe, cogli accenti ritmici regolarmente disposti sopra alcune di esse. Essendo poi che certi versi hanno uguale la desinenza delle ultime loro parole, così ne viene che in generale esso si considera riguardo alla *quantità*, ossia al numero delle sillabe, e riguardo alla *qualità*, ossia agli accenti e alla cadenza.

Il verso considerato nella sua qualità, è *endecasillabo, decasillabo, novenario, ottonario, settenario, senario, quinario, quadernario*, a seconda che sia di undici, dieci, nove, otto, sette, sei, cinque o quattro sillabe; quindi il verso è, secondo il numero delle sillabe, o pari o dispari.

A ben misurare le sillabe dei versi devesi tener conto delle principali figure metriche, quali:

1°. L'*elisione*, ossia l'unione in una sillaba sola di più vocali che s' incontrino alla fine e al principio di parole consecutive. Es.: Che-frut-ti in-fa-mia al-tra-di-tor-ch'io-rò-do. Si può non fare la elisione, se una delle vocali è accentata, o per farla meglio notare:

> Vespero è *là* e qui mezza notte era.
>
> Tra il Po *e* il monte e la marina e il Reno.
>
> Chi è costui che il nostro monte cerchia.

2.° La *sineresi* unione in iato, o in una sillaba sola, di due vocali vicine, ma appartenenti

a sillabe distinte (*mi-o*, *per-de-i*)

Mi ritrov*ai* per una selva oscura.

Talora però non si fa, e mai avviene in fine di verso:

*O* anima cortese mantovana.

Ma per trattar del ben ch'ivi trov*ai*.

3.° La *dieresi*, divisione di un dittongo in due sillabe, ponendo due puntini sulla prima vocale. Es.: Religïosa pace un nume parla.

4.° La *diastole*, allungamento di una sillaba breve, ossia riduzione di una parola sdrucciola in piana. Es.: Che il lombardo pungéan *Sardanapálo.*

5.° La *sistole*, abbreviamento di una sillaba lunga, ossia riduzione di una parola piana in sdrucciola. Es.: Oggi egli è nato ad *Èufrate.*

Considerando il verso rispetto all'accento dell'ultima sua parola, esso, di qualunque metro sia, è *piano*, *sdrucciolo* o *tronco*. Il metro tuttavia non muta, quantunque lo sdrucciolo aggiunga al verso una sillaba, e il tronco la tolga, perchè esso è determinato dalle parole piane, e così la sdrucciola come la tronca vengono ad avere il loro accento dove lo hanno le piane, come si può rilevare dai seguenti tre versi:

Morte sol mi darà fama e ripóso.

A egregie cose il forte animo accèndono.

O mondo bello, tu sei pien d'orròr.

Quanto alla cadenza, il verso può essere *rimato* o *sciolto*, secondo che sono uguali o no le lettere delle ultime parole dei versi a cominciare dall'ultima vocale accentata. Epperò potendo le parole essere o piane o sdrucciole o tronche, nelle piane l'uniformità di desinenza comincia dalla penultima sillaba, come capitàno, máno; nelle sdrucciole, dalla terz'ultima, come prèndere, scèndere; nelle tronche, dall'ultima, come portò, donò. Come l'accento tonico nella metrica italiana rappresenta l'accento ritmico degli antichi, così il numero delle sillabe rappresenta le antiche quantità; ma poichè l'armonia dei nostri metri sarebbe molto povera in confronto del vario e squisito ricamo armonico delle lingue classiche, da noi s'introdusse la rima, la quale supplisce e compensa la povertà armonica dell'accentazione fissa, nel modo stesso che il verso sciolto compensa, con la varia ricchezza dell'accentazione, la mancanza della rima (1). E questo elemento armonico della rima si considerò così essenziale ed efficace che, dalle origini della nostra letteratura sino al cinquecento, non si scrissero che versi rimati, e *rima* e *rimatore* furono sinonimi di verso, poesia e poeta. Dante infatti chiamò rime i versi di Vergilio:

Ciò c'ha veduto pur con la mia rima.
(*Inf.* 13°, v. 48°).

(1) Cavallotti *Opere*, vol. IV, *Anticaglie* pag. 82 e 101.

Quanto alla rima *assonante*, ossia somiglianza, non identicità, di suono finale fra due parole dopo la vocale tonica, la quale si trova (come in francese e in tedesco) usata talora da qualche nostro poeta, non è rimasta che nella poesia popolare, perchè la poesia letterata considerò come una necessità l'esattezza della rima. Esempio di assonanza è in questo stornello toscano:

> Fiorin d'*aranci*.
> È meglio andar da se, ch'essere spinti.
> È meglio essere astiati che *compianti*.

È da notare poi, che i versi sdruccioli, alternati coi piani e i tronchi, non sogliono aver la rima, bastando il loro suono medesimo a farne avvertire la corrispondenza (vedi più innanzi l'esempio di canzonetta); e che due parole di ugual forma e suono possono fra loro rimare, purchè differiscano nel significato. Valgano come esempio questi versi del Tasso:

> Torna l'ira ne' cori, e li trasporta,
> Benchè debili, in guerra. Oh fera *pugna*
> U' l'arte in bando, u' già la forza è morta.
> Ove, invece d'entrambi, il furor *pugna!*

Qualche rarissima volta però si fa eccezione a questa regola, come avvisatamente fece Dante per riverenza alla parola *Cristo*, e poi Paolo Costa nell'*Inno a Giove:*

> Qui vince la memoria mia l'ingegno,
> Chè in quella croce lampeggiava *Cristo*,
> Sì ch'io non so trovare esempio degno.

Ma chi prende sua croce e segue *Cristo*
 Ancor mi scuserà di quel ch'io lasso
 Veggendo in quell'albor balenar *Cristo*.

Chè misurato ancor dalle superne
 Rote il tempo non era, ed era *Giove*,
 Che in se chiudeva le bellezze eterne.
Chè niun diè vita e forma e mente a *Giove*;
 Egli in terra ed in ciel vige diffuso;
 E moto e vita d'ogni cosa è *Giove*.

Si è detto che il verso deve avere gli accenti ritmici sopra sillabe determinate. Infatti:

l'*endecasillabo* (il più nobile e illustre dei versi italiani, il nostro verso *eroico*) o consta di due dipodie, una giambica, l'altra anapestica, oppure di un trimetro giambico; perciò ha gli accenti o sulla 4ª, 7ª e 10ª, o sulla 6ª e 10ª, o sulla 4ª, 8ª e 10ª: la prima forma solo per armonia imitativa.

Esempi:

E-co-me-quèi-che-con-lè-na af-fan-na-ta
U-sci-to-fuor-del-pè-la-go al-la-ri-va
Si-vol-ge al-l'à-cqua-pe-ri-gliò-sa e-guà-ta.

il *decasillabo* (contiene tre anapesti) ha gli accenti sulla 3ª, 6ª e 9ª:

S'o-de a-dè-stra u-no-squil-lo-di-tròm-ba.

il *novenario* (di tre dattili preceduti da una sillaba atona), sulla 2ª, 5ª, 8ª:

E-tùt-to-di-lù-ce-ri-vè-ste.

l'*ottonario* (di due dipodie trocaiche), sulla 3ª e 7ª:

Dio-che-pèr-fi-da-bu-fè-ra.

il *settenario* (tripodia giambica), sopra una delle prime quattro (più comunemente sulla quarta) e sulla sesta:

So-nar-d'al-lè-gri-càn-ti-ci
O-di-la-vàl-le e il-mòn-te.

il *senario* (dipodia dattilica preceduta da una sillaba) sulla 2ª o 3ª e 5ª:

Un-giòr-no-Vul-cà-no,

il *quinario* (dipodia giambica o dattilica), sulla 1ª o 2ª e 4ª:

O-pri-ma ed-ùl-ti-ma
Cù-ra e-di-lèt-to

il *quadernario* (dipodia trocaica per lo più attenuata nel primo piede), sulla terza, e si usa solo unito ad altri versi:

Questa macchina in tre ore.
Fa la testa a centomila
Mes-si in-fi-la.

A questi versi devonsi ancora aggiungere i versi *doppi* e i *classici*. I versi doppi si formano accoppiando in una sola linea o due quinari, o

due senari, o due settenari, o due ottonari, i quali non formano un nuovo metro, ma seguono le leggi di quelli che li costituiscono.

L'accoppiamento dei due settenari è antichissimo e fu usato anche nel secolo XIII; è noto in Francia col nome di verso alessandrino, e fra noi col nome di *martelliano*, perchè nel secolo XVII lo richiamò a vita, nelle tragedie, il bolognese Pier Jacopo Martelli. Di ottonari doppi da dato esempio bellissimo il Carducci nella poesia *La sacra di Enrico quinto* (*Rime nuove*).

Esempi:

Per lei tra l'armi — dorme il guerriero,
Per lei tra l'onde — canta il nocchiero.
(Metastasio).

Un vulgo disperso — repente si desta,
Intende l'orecchio — solleva la testa,
Percosso da novo — crescente rumor.
(Manzoni).

Il *prologo* io non sono. — Io son Cimoto attore,
Compagno di Alcibiade — e amico dell'autore.
(Cavallotti).

Dan di sprone i cavalieri, — i cavalli springan salti;
Sotto l'ugne percotenti — suon non rendono i basalti.
(Carducci).

I versi classici o *barbari*, come felicemente li chiamò il Carducci, imitano l'armonia, il suono e la misura dei versi latini. Il tentativo di far rinascere e imitare la ritmica classica fu fatto nelle varie letterature moderne, ma con nessuna fortuna in Francia, con sorte più lieta in

Inghilterra e in Germania. In Italia li tentò per la prima volta L. B. Alberti nel secolo XV, che volle riprodurre l'esametro latino congiungendo un quinario, piano o sdrucciolo, con un ottonario o novenario. Lo imitò L. Dati, ma il vero e proprio rinnovamento dei metri latini fu fatto nel 1500 da Claudio Tolomei, che diede i *versi* e le *regole della nuova poesia toscana*, fondando la teorica della sua innovazione sulla brevità e lunghezza delle sillabe tenute come norme al verseggiare. Il Tolomei ebbe imitatori non pochi e tra essi anche alcuni grandi ingegni, come il Caro e il Fracastoro, ma la sua metrica fu abbandonata, perchè, non tenendo conto dell'accento grammaticale e solo considerando la quantità delle sillabe, era contraria alla coscienza linguistica degli Italiani. Però nel secolo XVII il Chiabrera e il Campanella, nel XVIII il Fantoni e il Rolli e nel nostro secolo il Tommaseo, il Boito e il Carducci ritentarono di riprodurre in italiano i metri latini, fondandosi sul principio di rendere in versi italiani, armonizzati cioè di accenti all'italiana, quel suono che, indipendentemente dalla quantità, si sente nei versi latini.

Resta ora a dire qualche cosa intorno al modo di unire i versi tra loro per farne i così detti *metri poetici*. Si noti prima di tutto che metro è differente da componimento, poichè quello significa misura, e varia nella forma seconda i numeri e gli accozzamenti dei versi; il componimento varia nei generi secondo le ma-

terie che svolge. La *metrica* è appunto quella parte della *Poetica* che tratta della formazione dei metri, e le forme metriche più usate sono: il *verso sciolto*, le *stanze* e le *strofe*.

*Versi sciolti* diconsi gli endecasillabi senza rima, adoperati soli in un componimento. Al contrario di quanto pare, essi presentano maggiore difficoltà dei versi rimati, perchè la rima colla sua armonia copre molti difetti, dove il verso sciolto dev'essere per sè di perfezione squisita. « Il verso sciolto italiano, scrive il Cavallotti (1), nel solo magistero degli accenti e nell'intima sua struttura, ha armonia più ricca, più varia, più numerosa di quella che risulti dalla materialità delle rime: e spetta allo sciolto il merito non pur di avere, nello studio degli elementi armonici del verso, condotto a perfezione la stessa metrica rimata, ma anche, nello squisito suo lavorio, se la poesia italiana potè veramente affermare e dimostrare la superiorità armonica del proprio verso in confronto di qualsiasi altro de' moderni idiomi. » E versi sciolti perfettissimi abbiamo nel Caro, nel Parini, nel Monti, nel Foscolo, nel Manzoni, nel Leopardi. Fu usato la prima volta da Brunetto Latini nel poemetto lirico a lui attribuito *Mare amoroso*, da Francesco da Barberino nel suo *Reggimento e costumi di donna*, e servì poi alla poesia narrativa e drammatica, introdottovi da

(1) *Opere*, vol. IV, pag. 78.

Gian Giorgio Trissino (1479-1559) col suo poema l'*Italia liberata dai Goti* e colla sua tragedia *Sofonisba.*

Le *stanze* sono le riunioni di versi lunghi (endecasillabi o decasillabi) in gruppi o periodi per mezzo della rima, e si chiamano così perchè al loro termine l'armonia riesce compiuta e *sta*, cioè s'arresta, essendo ordinariamente compiuta anche l'espressione di un intero concetto.

Le *stanze* prendono vario nome, a seconda del numero di versi, di cui si compongono, e cioè:

*a*) *ottava*, formata di otto endecasillabi, di cui i primi sei sono rimati alternativamente, gli ultimi due fra di loro (a rima *baciata*). L'ottava pare derivata da un canto popolare siciliano e napoletano detto *strambotto* (strano motto), e nei suoi principii fu usata come metro drammatico e, con maggiore fortuna, come metro narrativo. A torto se ne attribuisce l'invenzione al Boccaccio per averla usata nei suoi poemetti; egli non fece che darle quello splendore e quella eleganza, onde fu poi gloriosa per molto tempo, cioè fino all'Alfieri e al Monti;

*b*) *sestina*, di sei versi, i primi, quattro rimati alternativamente, gli ultimi due fra loro. Essa o si foggiò per analogia coll'ottava, o derivò, come pensano gli antichi trattatisti, da un canto popolare narrativo del secolo XIII, detto *serventese;* qualunque ne sia l'origine, sta il fatto che si usò fino dal secolo XIV e per brevi

poemetti anche da molti scrittori moderni, tra cui il Leopardi, il Sestini e il Giusti:

> Sul cominciar del mio novello canto,
> Voi che tenete l'eliconie cime
> Prego, vergini Dee, concilio santo,
> Che 'l mio stil conduciate e le mie rime;
> Di topi e rane i casi acerbi e l'ire,
> Segno insolito ai carmi, io prendo a dire.
> (Leopardi, *Batrocomiomachia*);

*c*) *quartina*, di quattro versi rimati alternativamente, oppure il primo col quarto, il secondo col terzo (a rima *baciata* o *incrociata*). Si chiamò anche quadernario ed era uno dei *piedi* costituenti colle *volte* la stanza della canzone;

*d*) *terzina*, di tre versi rimati in vario modo. In una serie di terzine, ognuna si congiunge alla precedente, prendendo nei versi dispari la rima del verso pari, e rimando il medio dell'ultima con un verso solo che chiude il componimento, a questo modo: a b a, b c b, c d c, d e d, e f e,.... v z v, z. Anche la terzina derivò dal serventese, e fu usata nel sonetto, nei poemi (*Divina Commedia*) e nella drammatica;

*e*) *distico*, due versi a rima baciata. Si usa specialmente nei versi doppi e nella drammatica, o per esprimere sentenze filosofiche e morali. Così il prologo all'*Alcibiade* del Cavallotti, il suo *Cantico dei Cantici*, e questi versi endecasillabi:

> Non sembri duro ai giovinetti cori
> Per mieter palme seminar dolori.

*f) nona rima,* di nove versi, i primi otto rimati come quelli dell'ottava, il nono rimato col secondo della stanza. Il più antico esempio di questa forma ci è dato dall'*Intelligenza*, poemetto allegorico del secolo XIII, malamente attribuito a Dino Compagni; del resto fu usata molto raramente. Nei tempi moderni il Giusti la risuscitò in una lirica *a Gino Capponi*, ma senza fortuna.

Le *strofe* sono unioni di versi, o tutti corti, come novenari, ottonari, settenari, ecc., o misti di endecasillabi e versi brevi. L'intima euritmia della strofa dipende dalle affinità e dissomiglianze delle varie specie di versi, i quali, secondo i loro elementi essenziali *(accento* e *numero delle sillabe),* si possono ripartire in tre famiglie: la prima comprende il quadernario e l'ottonario; la seconda, il senario, il novenario e il dodecasillabo (senario doppio); la terza, il quinario, il settenario, l'endecasillabo (1) e il martelliano; e serve d'anello di trasmissione fra il primo e il secondo gruppo il decasillabo, fra il primo e il terzo il quadernario. Dallo studio di queste affinità la lirica italiana attinse, specie nel nostro secolo, i più svariati raggruppamenti metrici, e queste strofe multiformi hanno una squisita simmetria nelle rime e nei versi riuniti, i quali armonizzano fra loro o per gli ac-

(1) Anche l'endecasillabo catulliano (un quinario sdrucciolo e uno piano) e il coriambico (due quinari sdruccioli accoppiati).

centi, o per le rime, o, se sono di differenti famiglie, simmetrizzano con altri a loro rispettivamente uguali. Per esempio nei seguenti ritmi del Giusti si ha una strofa simmetrica fissa, dove la dissonanza dei metri trova la ragione armonica nelle rime degli ottonari e nella rispondenza fra loro de' senari sdruccioli:

> E tu pur chetati, o Musa,
> Che mi secchi colla scusa
> Dell'amor di patria.
> Cari miei concittadini,
> Non prendiamo per confini
> L'Alpi e la Sicilia.
> *(Gli umanitari)* (1).

Le molteplici strofe italiane potrebbero aver nome dal numero dei versi che ognuna contiene, ma per lo più esse ricevono nome dall'autore che le perfezionò; così abbiamo:

*a)* le *pindariche*, da Pindaro, poeta greco, sono sei o poco più ottonari o settenari, uniti talora a qualche endecasillabo, alternati spesso gli sdruccioli coi piani, e con una o due tronchi sulla fine, come vedesi nelle *Odi* del Chiabrera, del Testi, del Foscolo, del Parini, del Manzoni, ecc. (Vedi es. di congiunzione a pag. 89);

*b)* le *saffiche*, dalla poetessa Saffo, sono composte di tre endecasillabi e un settenario o quinario, a rima alternata (a b a b) o incrociata

---

(1) CAVALLOTTI, op. cit. IV, p. 12.

(a b b a), come nel Fantoni e nel Monti, o sciolti come nel Carducci:

> Libero nacqui: non cangiò la cuna
> I primi affetti: a non servire avvezzi,
> Sprezzan gli avari capricciosi vezzi
> Della fortuna.
>
> (Fantoni).

> E sotto il volo scricchiolaron l'ossa
> Se ricercanti lungo il cimitero
> De la fatal penisola a vestirsi
> D'ira e di ferro
>
> (Carducci).

*c)* le *anacreontiche*, da Anacreonte, constano per lo più di quattro o sei ottonari, o settenari, o senari, o quinari, piani o sdruccioli e taluno tronco, rimati a due a due, o alternamente. Così il Monti, il Parini, il Prati, il De Rossi, il Nicolini, ecc.

> Nel bel mese di maggio
> Io sotterrai l'amor
> De' nuovi soli al raggio
> Sotto un'acacia in fior.
>
> (Carducci).

*d)* le *petrarchesche*, con versi endecasillabi e settenari, parte sciolti e parte rimati, e con rime or vicine, or lontane, come si vede nel Petrarca e nei suoi imitatori.

## XI.

### Poesia lirica.

La lirica è il canto della concitazione, dell'entusiasmo, la poesia con cui l'uomo manifesta i suoi sentimenti, le sue commozioni. In origine essa è soltanto religiosa, cioè costituita dagl'inni che le genti primitive, entusiasmate e commosse ai fatti del mondo esterno e ai fenomeni dell'immensa natura, inalzano alla divinità per ammirazione, per voto, per ringraziamento.

Agl'inni religiosi segue, in generale, come si vede nella storia dell'arte, la poesia epica, dopo lo svolgimento della quale, la lirica riprende la sua via e, togliendo argomento da tutta la vita, si fa rigogliosa svolgendosi con una ricca e svariata fioritura di componimenti, nei quali canta, con immagini calde, con metri ordinariamente brevi e rapidi, con arditi passaggi, le libertà cittadine, le solennità e i giuochi nazionali, le gesta dei prodi morti per la patria, la bellezza, l'amore, l'odio, gli sdegni e i piaceri.

Così appunto ci appare la lirica nella letteratura greca. Agl'inni religiosi, la più antica poesia della Grecia, cantati dai sacerdoti o dal popolo intorno agli altari degli Dei o nelle processioni solenni, e tramandati a noi solo nel nome dei loro autori, quali Orfeo, Tamira, Eumolpo, Museo, Filamone, Amfione, Oleno, Crisotemi, Lino, Imeneo e Olimpo, seguì nell'età

omerica ed esiodea (secoli X e IX) la epopea, con tendenze e aspirazioni quasi ideali, o per raccontare gloriose imprese nazionali, o per narrare le origini del mondo e degli Dei e dare insieme precetti morali e pratici che servissero nella realtà della vita.

Solo nel secolo 8º, quando alle monarchie eroiche si sostituiscono governi popolari, e la nazione greca, progredita nell'industrie e nel commercio per le numerose e floride colonie nell'Asia Minore, nell'Italia meridionale e nella Sicilia, acquista, insieme con la maggior agiatezza, la coscienza del proprio valore, della sua dignità e de' suoi diritti, la lirica risorge, e con una ricchissima varietà di motivi e d'intonazioni si fa la espressione dei nuovi tempi, delle mutate aspirazioni politiche e intellettuali del popolo. Essa, come la musica, è *auletica* o *citaredica*, secondo che è accompagnata dal suono del flauto o della cetra (lira), i due istrumenti principali della musica greca, e nel cui suono si resero celebri, in quel secolo, il frigio Olimpo e Terpandro di Lesbo.

La lirica fu produzione delle stirpi ionica, eolica, dorica e attica, e fu di quattro specie: *elegiaca, giambica, melica* e *dorica*, estrinsecata in un numero grandissimo di componimenti, i principali dei quali sono l'elegia e il giambo (liriche auletiche sorte fra gli Ioni) e le odi e gl'inni (sorti fra Eoli e i Dori).

L'*elegia*, composta di distici (esametri e pentametri alternati) trattò argomenti disparatis-

simi, ora servendo a destare il coraggio nelle milizie, ora a dare utili e prudenti avvisi ai concittadini, ora cantando la gioia e l'amore, ora piangendo sul cadavere d'un estinto. I principali poeti elegiaci della Grecia sono: *Callino* di Efeso (730 a. C.), che piange le sventure della patria; *Tirteo,* d'origine ionica, ma nato ad Afidne nell'Attica, che volge i suoi canti marziali a un alto scopo patrio e civile; *Mimnermo* di Colofone (630) che effonde la sua passione per la flautista Nanno in parecchie elegie soavissime; e *Solone,* il gran legislatore di Atene (639-559), *Focilide* di Mileto, *Teognide* di Megara, *Senofane* di Colofone (6° secolo), i quali furono detti *gnomici,* perchè, volgendo la poesia a insegnare cittadine e umane virtù, infiorarono le loro elegie di sapienti precetti civili e morali.

La poesia *giambica,* detta così dalla forma del verso (trimetro giambico o senario, corrispondente presso a poco all'endecasillabo italiano) fu, a strofe distiche o tetrastiche, vivace, satirica, aggressiva per sfogare l'amor proprio offeso, i risentimenti privati, o per sferzare le debolezze, i difetti, i vizi umani. Furono giambografi: *Archiloco* di Paro (fiorito intorno al 700), *Simonide* di Samo detto *Amorgino* (7° secolo); *Ipponatte* di Efeso (sec. 6°) che scrisse satire amare e scurrili.

La lirica *eolica* o *melica* è individuale, tratta argomenti intimi, con *odi* a strofe eleganti, brevi e accompagnate dal poeta stesso col suono della cetra. Alla lirica eolica si ascrivono: (nel 7° se-

colo) *Terpandro* di Antissa, città di Lesbo, che è considerato anche il padre della musica greca; *Alceo* di Mitilene, che cantò il vino, le battaglie e le vicende della patria; *Saffo*, sua contemporanea e concittadina, la prima e più illustre poetessa dell'antichità; *Anacreonte* di Teo (fiorito intorno al 530) che fu il poeta del piacere e della dolcezza.

Contemporanea della poesia melica è la lirica *corale*, sorta fra i Dori, e detta così, perchè, non individuale come la eolica, ma misurata e più riservata, trattava argomenti pubblici, civili, religiosi in inni cantati da molti, in mezzo al popolo e con accompagnamento di danze e di suoni sulle cetre o sui fiauti. Furono poeti dorici: *Alcmano* (610 a. C.) che visse a Sparta ma fu lidio di origine, e dettò libere e soavi canzoni per i cori delle giovinette; *Stesicoro* d'Imera (il siciliano Tisia, ordinatore di cori), poeta di grande versatilità e rinomanza; *Arione* di Metimna, discepolo di Alcmano e inventore del ditirambo; *Ibico* di Reggio Calabria (530) che ebbe vita errante e avventurosa, e fu spespecialmente poeta passionato ed erotico.

Ma la poesia lirica raggiunge il suo più alto grado di perfezione in Atene, che, divenuta il centro del movimento letterario greco, a buon dritto è chiamata da Pericle « la scuola dell'Ellade. » Quivi fioriscono: *Bacchilide* di Ceo (470), lirico elegante, grazioso, limpido, ma prolisso e fiacco; *Laso* di Argo (540), famoso compositore di ditirambi; *Telesilla*, nobile argiva, poe-

tessa e guerriera; *Corinna* della Beozia; *Simonide* di Ceo (556-469), poeta versatile, di grande ingegno, che scrisse ditirambi, epigrammi, scolii e una bella elegia per i caduti alle Termopili e a Maratona; e, più grande di tutti, *Pindaro* di Tebe (522-442), il quale, nelle sue quarantaquattro odi trionfali (epinici) per i vincitori nei giuochi olimpici, nemei, pizii e istmici, ci appare il maggior lirico dell'antichità per la freschezza dell'ispirazione, l'elevatezza e la vivacità delle imagini, la varietà e rapidità dei passaggi (voli pindarici).

La letteratura latina, per il carattere eminentemente pratico dei romani, i quali, concentrati nel concetto politico, solo miravano a rendersi valenti nell'agricoltura e nell'architettura e a perfezionare le proprie istituzioni civili e militari, non si elevò ad alto grado che tardi, quando cioè essi strinsero intime relazioni coi Greci, e ne ebbero ricchi e vari eccitamenti. Infatti nei bei tempi della repubblica, essendo tutta l'attività dei romani assorbita dalle cure politiche, la letteratura non produsse, per oltre cinque secoli, se non in quei rami che o servivano a dati scopi pratici (come la lirica sacra e popolare, la composizione materiale delle cronache, la raccolta di massime giuridiche) o rinunciavano al gusto artistico, come la drammatica popolare.

La lirica romana fu dunque da principio sacra e popolare, e le appartengono: gl'inni (*carmina saliaria*), che i Salii, sacerdoti di Marte, can-

tavano nella loro festa di marzo; gl'inni (*carmina fratrum Arvalium*), che i sacerdoti Arvali cantavano per ottenere la grazia d'una buona raccolta; le *canzoni convivali*, che, nei banchetti dei nobili, celebravano le lodi dei maggiori; le *nenie* o canti funebri laudativi; i *carmi trionfali* cantati dalle milizie vincitrici; i *versi fescennini* ossia gli scherzi o motti pungenti degli agricoltori nelle loro feste; le *canzoni amorose* del popolo; e i *canti* dei banchetti sacri, i quali erano accompagnati dal suono della lira (*fides*); laddove i canti precedenti si accompagnavano col suono del flauto (*tibia*).

Nel sesto secolo di Roma sorge il creatore della satira latina, G. Lucilio di Sessa Aurunca (149-103), che è il primo poeta romano non schiavo o plebeo; ma il più splendido periodo della poesia latina è il secolo d'Augusto, l'età in cui, essendo le menti rivolte a un miglioramento universale e profondo, ogni genere di coltura è promossa dall'imperatore, dal devoto e abile suo consigliere Mecenate e da Asinio Pollione, e la poesia nutrita da forti studi dell'arte greca giunge alla maggior perfezione, massime per quel che concerne la forma.

In questo periodo la lirica latina si apre con *Caio Valerio Catullo* di Sirmione (667-707) di R.), che scrisse epigrammi, canzonette, anacreontiche, elegie e un carme epico-lirico per le nozze di Teti e Peleo, cantando, sempre con amabilità, con malinconia, in versi semplici, eleganti, ricchi di vivi colori poetici, i suoi amori

con Ipsitilla e con Lesbia, la gioia del ritorno in patria, il valore per la morte del fratello, i piaceri e gli sdegni dell'animo suo in modo così vero e umano che ben fu detto essere egli il più moderno di tutti i lirici antichi. Imitò i greci, specialmente Saffo e Callimaco, dal quale tradusse l'elegia *la chioma di Berenice,* ora perduta nell'originale greco, e che ben fu resa in italiano dal Foscolo e dal Rigutini.

Nell'elegia fioriscono ancora: *Albio Tibullo* romano (690-735), il quale, con spontaneità, con dolcezza di sentimento, con soavità di stile, canta d'amore, e ritrae spesso le bellezze della natura; *Sesto Aurelio Properzio* dell'Umbria (696-751), il quale, cercando con versi patetici e semplici la pace dell'animo addolorato per amore, appare talvolta troppo erudito, ma splende per forza di concetti e vivacità d'imagini; *Publio Ovidio Nasone* di Sulmona (711-770), il più fecondo dei poeti latini, che lasciò belle elegie nei *Tristi,* ove sfoga il suo dolore per essere relegato nel Ponto, e negli *Amores,* ove celebra con spirito e con inesauribile vena poetica il suo amore per Corinna.

Ma il principe dei lirici romani è *Quinto Orazio Flacco* di Venosa (688-745), che nei suoi cinque libri di *odi* sopra ogni qualità di argomenti, fu imitatore dei Greci, ma spesso si mostra originale e grande, in particolar modo quando inneggia all'antica virtù romana, ed è insuperabile e tutto romano, per senso pratico, acutezza e profondità di osservazione, nelle *epi-*

*stole* e nelle *satire,* ove dà sapientissimi precetti d'arte e sferza il vizio con le armi del ridicolo.

A Orazio seguono, per la satira, nel primo secolo dell'éra volgare; *Aulo Persio Flacco* di Volterra (34-62), che, sdegnoso dei vizi e delle ipocrisie dell'età neroniana, svelò con le sue satire le magagne del suo tempo, e fece vedere come non possa essere veramente felice e libero chi riman schiavo delle sue passioni e non consegue la vera saviezza con la conoscenza e padronanza di sè stesso; *Giunio Giovenale* di Aquino (60-130), che con nobilissimi sensi e talora con vera poesia flagella ogni corruzione dei suoi tempi; e *Valerio Marziale* di Bilbili (Spagna), che visse a Roma sotto i Flavi, e lasciò, insieme con belle elegie, epigrammi notevoli per brio, per spirito e per mordacità. Procedendo nell'età imperiale, la lirica romana andò via via scadendo; solo hanno, a tratti, ispirazione e bellezza le *Selve,* ove *Papinio Stazio* di Napoli (45-97) canta, in metri svariatissimi, i soavi affetti della famiglia e altri argomenti.

Nella letteratura italiana, che è, si può dire, una continuazione della latina del medio evo, la poesia lirica fiorì subito rigogliosa più d'ogni altro genere poetico, e dai primi albori del nostro comporre letterario, secoli XII e XIII, fino a noi ci appare sotto aspetti svariati in tutte le specie di lirica sacra, eroica, epinicia, erotica, convivale, elegiaca, morale, quasi come

aveva stabilito Orazio, dicendo nella sua *Arte poetica*: « La musa concesse alla lira di cantare gli Dei, gli eroi, il vincitore al pugilato, il cavallo primo nella corsa, gli amori dei giovani e i liberi conviti ». Inalzata presto al più alto grado di perfezione per opera specialmente di Dante e del Petrarca, dopo decadde, ma risalì poi a grande altezza sul finire del secolo passato e in principio del nostro col Parini, col Foscolo, col Monti, col Pindemonte, col Leopardi, col Giusti, col Manzoni e ai di nostri col Carducci, col Marradi, col Chiarini, col Cavallotti e con altri valenti.

I componimenti lirici italiani sono:

Il *Canto* o *Carme*, trattazione calda e animata di un argomento o artistico o scientifico o letterario, o in versi sciolti (i *Sepolcri* del Foscolo), o in terzine (la *Bellezza dell'universo* del Monti), o in strofe libere (la *Ginestra* del Leopardi). Si chiama *epistola*, se è diretto a qualcuno, come l'*Invito a Lesbia Cidonia* del Mascheroni.

L'ODE (canto) è la più splendida forma di poesia lirica, nella quale il poeta si leva al più eccelso grado di entusiasmo e di affetto. Essa suol procedere rapida e concitata, ama lingua scelta, severità di stile, accetta qualunque sorta di versi, endecasillabi, o corti, o misti, in strofe piuttosto brevi, come piuttosto breve dev'essere tutto il componimento. Può dirsi un'imitazione dai Greci e dai Latini, giacchè si usò dai moderni specialmente in versi corti, imitando Pindaro o Orazio, come il Manzoni per l'ode eroica e sacra, il Parini per l'ode morale.

Quando l'ode canta una cosa sacra o religiosa, oppure cose politiche, prende più specialmente il nome di *Inno*, come gli *Inni sacri* del Manzoni e quelli patriottici del Mameli, del Mercantini e del Berchet. L'inno che dà lode a Dio, encomia le meraviglie del creato, consiglia e conforta i buoni, rimprovera e minaccia i malvagi, riceve il nome di *salmo*, come i salmi di Davide.

Nella nostra letteratura, come in tutte le moderne, quasi tutte le forme liriche in genere e l'ode in ispecie vogliono la rima; pur tuttavia fino dal cinque e seicento si cominciò a riprodurre la metrica latina cercando di renderne l'armonia con certe combinazioni di versi italiani, oppure tentando anche di sottoporre le parole italiane alle leggi della quantità che governano la metrica classica. Così si rinnovarono sugli esempi oraziani le odi *saffiche, alcaiche, asclepiadee*, dette così dai poeti greci Saffo, Alceo, Asclepiade, i quali le inventarono o perfezionarono, e dai quali Orazio le trasportò nella lingua latina.

Il primo scrittore di *saffiche* italiane fu L. Dati, il quale costituì le sue trofe di tre endecasillabi con la cesura o pausa dopo la quinta sillaba, e di un quinario con la cesura dopo la seconda o la terza sillaba. Altri poeti lo imitarono nel secolo XVI, ma assai per tempo, dopo l'esempio di Angelo di Costanzo, si costruirono saffiche rimate che nel settecento furono elevate a grande altezza dal Fantoni. Il primo esempio di strofa *alcaica* (composta in Orazio di due endecasillabi,

d'un enneasillabo e d'un decasillabo) fu dato dal Chiabrera, con strofe di due endecasillabi (formati ciascuno dall'accoppiamento di due quinari, uno piano e l'altro sdrucciolo), di un novenario e di un endecasillabo privato della prima sillaba. L'ode *asclepiadea* latina fu riprodotta in italiano solo nelle forme tetrastiche, cioè con strofe di quattro versi ciascuna: tre asclepiadei e un gliconio, oppure due asclepiadei, un ferecrazio e un gliconio.

Il Carducci rese così queste tre specie di odi classiche: compose la saffica senza rime, rendendo ciascuno dei tre versi saffici con un endecasillabo e l'adonio seguente con un quinario. Così formò delle odi bellissime di concezione e di stile, e che hanno tutta l'armonia della strofa latina, come si può vedere leggendo *Alle fonti del Clitumno*, *Dinanzi alle terme di Caracalla*, *Miramar* e *Su monte Mario*. L'alcaica carducciana è come quella del Chiabrera, cioè di due endecasillabi, un novenario italiano e un endecasillabo con gli accenti sulla 2ª, 4ª, 8ª e 10ª e destituito della prima sillaba (*A Margherita regina d' Italia*):

(E) sále aspérsa di faville d'oro

Però egli rese questo 4° verso anche con l'unione di due quinari (*Saluto d'autunno*):

Di primavera; — lungi le tombe!

o accoppiando un quinario sdrucciolo con un

quadernario (*Scoglio di Quarlo*):

Effluvi e murmuri — ne la sera.

o col decasillabo manzoniano (*Alla stazione; Alla Vittoria; Alla regina d' Italia*):

Con la penna che sa le tempeste (1).

Quanto alle asclepiadee, sono riprodotte dal Carducci rendendo ogni verso asclepiadeo con un endecasillabo sdrucciolo, oppure con due quinari sdruccioli accoppiati: il ferecrazio con un settenario piano: e il gliconio con un settenario sdrucciolo (*Fantasia; In una chiesa gotica; Sull'Adda*). Il poeta ha pure, con combinazioni svariatissime di versi italiani. riprodotto anche l'esametro e il pentametro latini, formando così poesie monostiche (di soli esametri) o a distici (un esametro e un pentametro). Tali sono *Sogno d'estate, Una sera in San Pietro, Da Desenzano, Canto di marzo* e le elegie *Mors, Egle, Presso l'urna di G. B. Shelley*. E inoltre in italiano il metro *giambico* con un endecasillabo e un settenario sdruccioli (*Ruit hora*), e quello *archilochio* o a distici, con un esâmetro e un settenario sdrucciolo (*Sirmione*), o con un endecasillabo

---

(1) Le forme 1.ª e 4.ª, secondo il Cavallotti, non riproducono il vero quarto verso alcaico; lo danno invece la 2.ª e la 3.ª forma; come si può avere anche unendo un quinario sdrucciolo e uno tronco, oppure un quinario piano e un senario tronco. (*Anticaglie*, pag. 113-118).

sdrucciolo seguito da due settenari accoppiati, uno piano e l'altro sdrucciolo (*Saluto italico*): o a strofe tetrastiche formate da due esametri alternati o da due endecasillabi sdruccioli (*Le due torri*), o da due novenari (*Colli toscani*), o prima da un pentametro e poi da un endecasillabo sdrucciolo (*Courmayeur*).

Queste liriche il Carducci intitolò *Odi barbare* « perchè tali sonerebbero agli orecchi e al giudizio dei Greci e dei Romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e perchè tali soneranno pur troppo a moltissimi italiani, se bene composte e armonizzate di versi e di accenti italiani ». (*Confessioni e battaglie*, serie prima).

Il Cavallotti, uno dei pochi uomini politici, che, per i suoi studi, abbia profonda coltura classica, non approva (1) questi metri italiani, sia perchè non crede la nostra lingua matura alla metrica antica, sia perchè essi non la rendono fedelmente, ma tendono solo a imitarla con un metodo approssimativo. Per noi poi, dice che non è questa una poesia *nuova*, essendo costituita, dal Carducci e dai suoi imitatori, di versi italiani genuini e non rimati (come già esiste con onore nella nostra letteratura il verso endecasillabo sciolto); e non è da preferirsi alla poesia consacrata dai nostri migliori poeti e conforme all'indole della nostra lingua, perchè, non te-

(1) *Anticaglie*, pag. 74 e seg.

nendo essa conto dell'antica armonia dei ritmi e delle quantità, si converte in una poesia monotona, uniforme, ripugnante al genio squisitamente melodico della lingua italiana.

Egli giudica le odi barbare del Carducci un *tentativo potente*, e si augura che esercitino « una sana influenza del gusto classico per tutto ciò ch'è in esse di potenza di pensiero, di squisitezza di linee e di splendore d'imagini »; dice che « le mirabili strofe *Alle fonti di Clitumno* rimangono tra i capolavori della moderna poesia »; e crede che la maggior parte di quei versi « resterebbe sempre poesia, e di quella vera, anche se sciolti dal ritmo e messi in prosa addirittura; e questo è un merito del poeta e non del metro, che però torna del metro a vantaggio, poichè la mente, allettata dallo splendore dell'idea e della forma, non bada al resto, e ammira la imagine scultoria, la frase scolpita nel verso così com'è, senza cercare poi se il verso potesse essere più ricco e più vario ». Non consente dunque per il metro, che anzi pensa sia un regresso e un impoverimento della metrica italiana, della quale non ha la ricca varietà dei ritmi e delle armonie senza dare neppure l'armonia dei versi greci e latini, e non li rende neanche esattamente, sebbene egli creda possibile riprodurli con fedeltà anche leggendoli secondo il loro ritmo e non secondo l'accento grammaticale. In prova di tale possibilità il Cavallotti dà alcuni suoi esperimenti metrici sia di saffiche che di alcaiche e di asclepiadee, composte secondo le regole della

prosodia latina e con versi prettamente italiani tanto per gli accenti quanto per le rime. Quei saggi sono una fedele riproduzione dei versi antichi, ma come non ne hanno tutta la squisita armonia, per aver noi quasi affatto perduto gli elementi armonici classici, così riescono anche men belli dei versi barbari carducciani, e ciò è, perchè in Enotrio il senso intimo, squisito del bello padroneggia ogni metro e si assimila ogni forma. Per esempio: prima strofa dell'ode di Orazio *A Taliarco* (1°, 9ª):

(Schema metrico):

⏓ –́, ⏑ –, ⏒, ‖ –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́
⏒ –́, ⏑ –́, ⏒, ‖ –́ ⏑ ⏑, – ⏑, ⏓́
⏒ –́, ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ –, ⏒
–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒.

(Testo latino):

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec iam sustineant onus
Silvae, laborantes geluque
Flumina constiterint acuto.

(Traduzione del Cavallotti):

Ve' come d'alta neve ora candido
S'alza il Soratte! Come si piegano
Già i boschi dal peso! l'acuto
Gelo fa rigide l'onde ristar (1).

(1) *Anticaglie*, pag. 227.

Ecco frattanto un esempio di ode classica alcaica tolto dalle *Terze odi barbare* del Carducci:

SCOGLIO DI QUARTO.

Breve ne l'onda placida avanzasi
striscia di sassi. Boschi di lauro
frondeggiano dietro spirando
effluvi e murmuri ne la sera.
Davanti larga, nitida, candida
splende la luna; l'astro di Venere
sorridele presso, e del suo
palpito lucido tinge il cielo.
Par che da questo nido pacifico
in picciol legno l'uom debba movere
secreto a colloqui d'amore,
leni sui zeffiri la sua donna
fisa guatando l'astro di Venere.
Italia, Italia, donna de' secoli,
de' vati e de' martiri donna,
inclita vedova dolorosa,
quindi il tuo fido mosse cercandoti
pe' mari. Al collo leonino avvoltosi
il puncio, la spada di Roma
alta su l'omero bilanciando,
stiè Garibaldi. Cheti venivano
a cinque, a dieci, poi dileguavano
drappelli oscuri ne l'ombra
i mille vindici del destino,
come pirati che a preda gissero:
ed a te occulti givano, Italia,
per te mendicando la morte
al cielo, al pelago, a i fratelli.
Superba ardeva di lumi e cantici,
nel mar morenti, lontano Genova
al vespro lunare dal suo
arco marmoreo di palagi.
Oh! casa dove presago genio
a Pisacane segnava il transito
fatale, oh! dimora onde Aroldo
sitì l'eroico Missolungi!

Una corona di luce olimpica
cinse i fastigi bianchi in quel vespero
del cinque di maggio. Vittoria
fu il sacrificio, o poesia.
E tu ridevi, stella di Venere,
stella d'Italia, stella di Cesare;
non mai primavera più sacra
d'animi italici illuminasti,
Da quando ascese tacita il Tevere
d'Enea la prora, d'avvenir gravida,
e cadde Pallante appo i clivi,
che sorger videro l'alta Roma.

L'*Elegia*, nella nostra letteratura, ha conservato il suo carattere subiettivo, perchè, fondata sulla riflessione e sulla meditazione dei fatti interiori, espone principalmente i pensieri e i sentimenti del poeta; ma fu sempre una poesia ispirata alla passione e all'affetto, e si scrisse in terzine, in versi sciolti e in strofette. Ne abbiamo belli esempi nell'Ariosto, nell'Alamanni, nel Rolli, nel Monti, nel Leopardi, senza contare che molti componimenti lirici, sebbene scritti in altro metro, sono, per il carattere, vere e affettuose elegie; come la canzone del Petrarca « Chiare, fresche, dolci acque, ecc. », le *Ricordanze* e *Alla luna* del Leopardi.

Esempi di elegia:

CANTO DI TIRTEO
*(Traduzione di F. Cavallotti).*

Bello al forte, fra i primi caduto,
Per la patria pugnando morire!
Non v'ha lutto ch'eguagli il soffrire
Di chi 'l lare nativo lasciò

E i bei campi; e col padre canuto,
Seco errante, e la madre amorosa
E i piccini e la giovane sposa
Mendicando, per terre vagò.
A qual parte abbia i passi rivolto,
Giunge infesto dovunque egli arriva!
Ogni gente spregiando lo schiva,
Poichè il caccia la vil povertà,
La fierezza deturpa del volto,
Macchia il nome ed il sangue de' sui;
Sta ogni infamia, ogni lutto su lui;
Grazia alcuna per l'esul non v'ha!
Or se nulla speranza gli resta,
Se l'onor più non rendongli i forti,
Su, gagliardi, pe' figli, per questa
Terra, l'alme pugnando a gittar!
Su, garzoni! l'un l'altro serrati,
La vil fuga spregiando e 'l timore,
Fatto ai rischi imperterrito il core,
Su da forti co' forti a lottar!
Vil chi indietro, fuggendo, lo stanco
Vecchio lascia che tragge il piè tardo!
Turpe — ai giovani innanzi — un vegliardo
Là tra' primi riverso mirar:
E del mento e del crine già bianco,
L'alma forte rendendo alla rena,
Della man — fera vista ed oscena! —
Le vergogne cruenti celar!
Ma del giovin fra l'armi giacente
Tutto spira superba bellezza,
Sin che il volto l'april gli accarezza,
Sin che ha il fior de l'amabile età.
Lui degli uomini orgoglio vivente,
Lui desìo delle donne leggiadre;
Morto in campo dinanzi a le squadre,
Bello ancora la morte lo fa.

E questi esametri, tolti da un caro libretto, ove Giuseppe Chiarini, valente critico e poeta

aretino, pianse (1879) la morte d'un suo figlio:

LACRYMAE.

Tergea coll'onda pura, bagnava di lacrime ardenti
la madre il giovin corpo del morto suo figlio, e parlava.

Parlava: " O Dante mio, mio dolce figliuolo, per questo
t'ho dunque generato? t'ho dunque nudrito del mio
latte per questo? E proprio sei morto? Nessuno lo tocchi;
nessuno: io sola voglio lavare il suo corpo, vestirlo
io sola. O Guido, vai, va', cercami (son ne' l'armadio)
i suoi vestiti nuovi. Ma guardi, signora Enrichetta,
lo guardi, com'è bello! Non par che dorma? O mio bello,
mio caro e buon figliuolo, oh come sei bello! com'eri
e fosti sempre buono! Pur t'ho qualche volta sgridato.
Oh non potrò mai darmi, mai darmene pace, no mai!
O mio Dio, mio Dio! Ed ei non mi vede, non sente
ch'io gli chieggo perdono! Perdonami, o Dante mio caro,
perdona tua madre, che sempre, che sempre t'ha amato.
Ahi tu moristi senza sapere quant'essa t'ha amato.

Ma chi mi spiega, dite, perch'egli ha dovuto morire?
Chi mi spiega perchè debbon esse le madri comporre
ne la bara i figliuoli? E dir che domani verranno
a portarmelo via! che lo metteranno sotterra!
ch'io non dovrò vederlo più mai, più mai, più mai!
Chi ha fatto questa legge spietata, che i morti figliuoli
strappa sotto i volti materni, e li gitta sotterra?
Potessi almen tenerlo qui sempre con me! Lo verrei,
quando gli altri bambini mi dormon la notte, a vedere;
lo coprirei di baci; potrei vegliarlo, bagnarlo
di lacrime; e bench'egli non oda, benchè non risponda,
versar tutta la piena de l'anima mia nel suo petto ".

Così, così parlava la misera madre; e mescea
di singulti e gran pianto le sue disperate querele.

Al genere elegiaco possono riferirsi i canti funebri, di cui diedero esempio il Pindemonte,

l'Arici e altri; e si noti che le elegie, che cantano cose politiche e civili o piangono grandi sciagure di popoli e di regni, si chiamano *treni*, come le *Lamentazioni* di Geremia sulle rovine di Gerusalemme.

La Canzone, che è la più antica e la più notevole forma lirica, e fu definita da Dante il modo più eccellente di poesia, derivò dalla lirica provenzale, dove essa regnava sino dalla prima metà del secolo XII. Essa servì in ogni tempo ai nostri lirici per esprimere i pensieri più nobili, i sentimenti più elevati, nè mai fu rivolta a rappresentare concezioni famigliari o affetti volgari. Consta di un certo numero di strofe, composte di versi endecasillabi e di settenari, e le quali, nelle canzoni *petrarchesche*, sono limitate da due a dieci, e ciascuna deve avere non meno di sette nè più di venti versi, colle rime ugualmente disposte; nelle canzoni *libere*, di cui diede il primo esempio il Tasso coll'*Amor fuggitivo* (1), le strofe sono formate di endecasillabi e settenari variamente disposti e rimati differentemente nelle varie strofe. Inoltre le canzoni libere non hanno la piccola strofa del *congedo* (*tornata o commiato*) che si usò nelle canzoni petrarchesche al tempo di Guittone d'Arezzo e del Guinicelli, togliendole dai provenzali, per inviare la composizione al personaggio cui era dedicata. Delle diciassette canzoni dantesche tre sole mancano del commiato,

(1) Bilancini. *Primi studi di critica letter.* Aquila, 1889.

come delle ventinove del Petrarca solo due ne sono prive. Ecco, per esempio, la canzone che, la più bella lirica forse ispirata a poeta italiano dall'amor di patria, fu diretta dal Petrarca ai grandi d'Italia per esortarli a liberarla dalla dura sua schiavitù:

Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno
Alle piaghe mortali,
Che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,
Piacemi almen, ch'e' miei sospir sien quali
Spera 'l Tevere e l'Arno,
E 'l Po, dove doglioso e grave or seggio.
Rettor del ciel, io cheggio,
Che la pietà, che ti condusse in terra,
Ti volga al tuo diletto almo paese.
Vedi, signor cortese,
Di che lievi cagion che crudel guerra:
E i cor, che 'ndura e serra
Marte superbo e fero,
Apri tu, padre, e 'ntenerisci e snoda:
Ivi fa, che 'l tuo vero
(Qual io mi sia) per la mia lingua s'oda.
Voi, cui fortuna ha posto in mano il freno
Delle belle contrade,
Di che nulla pietà par che vi stringa,
Che fan quì tante pellegrine spade?
Perchè 'l verde terreno
Del barbarico sangue si dipinga?
Vano error vi lusinga;
Poco vedete, e parvi veder molto;
Ch 'n cor venale amor cercate, o fede.
Qual più gente possede,
Colui è più dai suoi nemici avvolto.
O diluvio raccolto
Di che deserti strani
Per innondar i nostri dolci campi!
Se dalle proprie mani
Questo n'avven, or chi fia che ne scampi?

Ben provvide Natura al nostro stato
Quando dell'Alpi schermo
Pose fra noi e la tedesca rabbia;
Ma 'l desir cieco, e 'ncontra 'l suo ben fermo
S'è poi tanto ingegnato,
Ch' al corpo sano ha procurato scabbia.
Or dentro ad una gabbia
Fere selvagge e mansuete gregge
S'annidan sì che sempre il miglior geme:
Ed è questo del seme,
Per più dolor, del popol senza legge,
Al qual, come si legge,
Mario aperse sì 'l fianco,
Che memoria dell'opra anco non langue,
Quando, assetato e stanco,
Non più bevve del fiume acqua, che sangue.
Cesare taccio, che per ogni piaggia
Fece l'erbe sanguigne
Di lor vene, ove 'l nostro ferro mise.
Or par, non so per che stelle maligne,
Che 'l cielo in odio n'aggia:
Vostra mercè, cui tanto si commise:
Vostre voglie divise
Guastan del mondo la più bella parte.
Qual colpa, qual giudicio o qual destino,
Fastidìre il vicino
Povero; e le fortune afflitte e sparte
Perseguire; e 'n disparte
Cercar gente, e gradire
Che sparga 'l sangue e venda l'alma a prezzo?
Io parlo per ver dire,
Non per odio d'altrui nè per disprezzo.
Nè v'accorgete ancor per tante prove,
Del bavarico inganno,
Che alzando 'l dito con la morte scherza?
Peggio è lo strazio, al mio parer, che 'l danno.
Ma 'l vostro sangue piove
Più largamente; ch' altr' ire vi sferza.
Dalla mattina a terza
Di voi pensate, e vederete come

Tien caro altrui chi tien sè così vile.
Latin sangue gentile,
Sgombra da te queste dannose some:
Non far idolo un nome
Vano, senza soggetto:
Che 'l furor di lassù, gente ritrosa.
Vincerne d'intelletto,
Peccato è nostro e non natural cosa.
Non è questo 'l terren ch' i' toccai pria?
Non è questo 'l mio nido,
Ove nudrito fui sì dolcemente?
Non è questa la patria in ch'io mi fido,
Madre benigna e pia,
Che copre l'uno e l'altro mio parente?
Per Dio, questo la mente
Talor vi mova; e con pietà guardate
Le lacrime del popol doloroso,
Che sol da voi riposo,
Dopo Dio, spera: e, pur che voi mostriate
Segno alcun di pietate,
Virtù contra furore
Prenderà l'arme; e fia 'l combatter corto;
Che l'antico valore
Negl' italici cor non è ancor morto.
Signor, mirate come 'l tempo vola,
E sì come la vita
Fugge, e la morte n'è sovra le spalle,
Voi siete or qui; pensate alla partita:
Che l'alma ignuda e sola
Convien ch'arrive a quel dubbioso calle.
Al passar questa valle,
Piacciavi porre giù l'odio e lo sdegno,
Venti contrari alla vita serena;
E quel che 'n altrui pena
Tempo si spende, in qualche atto più degno,
O di mano o d'ingegno,
In qualche bella lode,
In qualche onesto studio si converta;
Così quaggiù si gode,
E la strada del ciel si trova aperta.

Canzone, io t'ammonisco
Che tua ragion cortesemente dica,
Perchè fra gente altera ir ti conviene;
E le voglie son piene
Già dell'usanza pessima ed antica,
Del ver sempre nemica.
Proverai tua ventura
Fra magnanimi pochi, a chi 'l ben piace:
Dì lor: Chi m'assecura?
I' vo gridando: Pace, pace, pace.

La prima forma di canzone fu usata specialmente per alti argomenti, dal Cavalcanti, dal Cino, da Dante, dal Petrarca, dal Guidiccioni, finchè, coll'innovazione del Tasso, imitata dal Guidi e consacrata dall'autorità di Giacomo Leopardi, cedette il campo definitivamente alla canzone sciolta da ogni legge.

La Canzonetta, che fu in antico una lirica popolare, umile, è formata di versi brevi. Da Dante al Tasso non fu usata, ma sul finire del 1500 il Chiabrera la richiamò in vita, ed essa fu la forma prediletta nel seicento e nel settecento in cui la levarono a grande altezza i poeti melici, specialmente il Rolli, il Metastasio, il Bertòla, il Vittorelli e altri. Essa è di stile tenue, di umile materia, di una squisita dolcezza e grazia nei pensieri, nelle imàgini, nei sentimenti e nella elocuzione; inoltre è multiforme sia per la specie dei versi che per il numero di essi, che col Chiabrera salì fino a tredici, intrecciando versi sdruccioli, piani e tronchi di una sola specie o di più. Eccone un esempio

bellissimo scelto fra le poesie del Maffei:

LA FARFALLA.

Nasce e muor colle rose, in ciel sereno
Corre col vol de' zefiri,
Bacia amorosa il seno
D'ogni erba e d'ogni fiore
E d'olezzo s'inebria e di splendore.
Ma giovinetta e desïosa ancora
Già cade al suol, già l'iride
De' vanni discolora;
E muor di lenta morte;
Della vaga farfalla ecco la sorte.
Dell'umano desio, che mai non posa,
Questa è la vera imagine:
Ogni terrena cosa
Deliba, e cerca invano
Un'incognita pace, un bene arcano.

La BALLATA o *canzone a ballo*, forma lirica antichissima, è schiettamente italiana, e si soleva accompagnare colla danza. In origine fu una poesia popolare, che apparve prima nell'Italia centrale per rappresentare con efficacia di linguaggio e d'imagini i costumi e i sentimenti del popolo; fu introdotta nella poesia letteraria dai rimatori bolognesi e toscani contemporanei dell'aretino Guittone; ma chi la perfezionò furono i poeti del *dolce stil nuovo*, specialmente Dante, il Cavalcanti, Cino da Pistoia e il Petrarca, dopo i quali fiorì fino al Tasso e al Chiabrera. Constava essa di un numero indeterminato di strofe, precedute da una strofetta, che d'ordinario non era mai maggiore di

quattro versi; esempio:

> Amor, quando fioria
> Mia spene e 'l guidardon d'ogni mia fede,
> Tolta m'è quella ond' attendea mercede.
> Ahi dispietata morte! ahi crudel vita!
> L'una m'ha posto in doglia,
> E mie speranze acerbamente ha spente;
> L'altro mi tien quaggiù contro mia voglia;
> E lei che se n'è gita
> Seguir non posso, ch'ella nol consente;
> Ma pur ogni or presente
> Nel mezzo del mio cor Madonna siede,
> E qual è la mia vita ella sel vede.
>
> (Petrarca).

Dalla ballata si originarono: la *lauda,* ballata lirica e religiosa, dovuta a Jacopone da Todi, e il *canto carnascialesco*, ballata che fu cantata nel 400 e nel 500 per le città toscane dalle compagnie mascherate in tempo di carnevale.

I moderni hanno composto ballate in forme metriche svariatissime, o in strofette di versi corti o in gruppi di endecasillabi capricciosamente rimati e preceduti o da un distico o da una quartina. Eccone qualche esempio:

> Dalla pugna ritornati
> Per la squallida pianura,
> Mesti mesti, abbandonati
> Sovra il collo dei destrier,
> Lentamente a notte oscura,
> Se ne van tre cavalier.
>
> (Cavallotti) (1).

---

(1) *Opere* Vol. 2°: *I tre cavalieri di Geibel* (Versione dal tedesco).

L'ACQUA E LA LAVANDARA.

Gorgoglia e passa la bell'acqua chiara;
canta dell'amor suo la lavandara
L'acqua gorgoglia: " Io vengo d'Apennino
e me ne vo di questo passo al mare;
pullulo, balzo, scivolo, ruino,
nè sono stanca mai per camminare;
godo i fioriti margini specchiare
e, se canta, ascoltar la lavandara. „
Canta, la lavandara: " Acqua corrente
che così allegra te ne fuggi via,
potessi con te scender fra la gente,
cercare l'amor mio, la pena mia,
tra le sue braccia guarir gelosia!
Fa ch'egli pensi a me, bell'acqua chiara. „
(G. Mazzoni) (1).

FINE DI SETTEMBRE.

Ed ora, Estate, addio! nel cenerino
cielo il tuon romba e da lontan minaccia,
Oh tristo, nella livida bonaccia
del mar senz'onda, cielo settembrino!
Oh del settembre, che declina e muore,
congedi tristi! In un brontolìo tetro
dilegua il tuon su l'ultimo Apennino;
l'ultimo tuono e poi più nulla. E il core,
che sospirando si rivolge indietro,
ripensa la sua vita e il suo destino.
Pensa e sospira come un pellegrino
che va senza riposo e mai non giunge:
che sosta un tratto a rimirar da lunge
la via percorsa, e seguita il cammino.
(G. Marradi) (2).

---

(1) *Voci della vita.* Versi. Bologna, Zanichelli, 1893.

(2) *Ballate d'autunno* nella " Scena illustrata „ 15 dicembre 1894.

La ballata antica fu rimessa in vigore dai poeti della scuola romantica col nome di *Romanza*, che, fatta per cantarsi, serba un andamento musicale, ama strofe brevi e melodiose, talora accompagnate dal *ritornello* (ripetizione periodica di uno o pochi versi), ed è una vivace rappresentazione di qualche fatto pietoso, o storico o tradizionale, in forma popolare e con imagini commoventi.

Nella letteratura italiana ne abbiamo esempi nei melodrammi e dal Grossi, dal Berchet, dal Carrer, dal Maffei, dal Prato, dal Fusinato e da altri molti; fra gli stranieri ne scrissero il Goethe, lo Schiller, il Lamartine, l'Hugo, l'Heine, l'Uhland, il Tennyson, ecc.

Esempio di romanza tratto dalle poesie di Giuseppe Regaldi:

La farfalla.

Farfalletta, tu se' nata
Sovra il prato fra gli ardori,
Ti sorrisero gli amori,
Ti fur nido l'erbe e i fior.

Sul materno caro prato,
Farfalletta, batti l'ale;
Non cercar d'auguste sale
L'alta pompa e lo splendor.

Tu non m' odi ed orgogliosa
Già penètri in auree mura;
Troverai crudel ventura
Negl'incauti tuoi desir.

Mal cangiasti co' palagi
Del tuo prato l'umil pace;
Nel fulgore d'una face
Dovrai cedere e morir.

Il Madrigale o *mandriale*, canto popolare rustico e villereccio, che, entrato nella poesia letteraria, sostituì felicemente il siciliano *strambotto*, per rappresentare avventure di cittadini alla campagna, oppure scene di caccia e pesca, o cose insegnative e politiche. Lo coltivarono felicemente il Petrarca, il Sacchetti, qualche lirico del cinquecento e, nel secolo XVII, il Lemene, che ne fu l'ultimo cultore e del quale è il seguente:

Insidie d'amore.

Al gioco della cieca Amor giocando
Prima la sorte vuol che ad esso tocchi
Di girsi in mezzo e di bendarsi gli occhi.
Or ecco che, vagando, Amor bendato
Vi cerca in ogni lato.
Oimè, guardate ognun che non vi prenda;
Perchè, tolta la benda
Amor dagli occhi suoi,
Vi accecherà col bendar gli occhi a voi.

Il Sonetto, breve e graziosissimo carme popolare, derivato o dalla fusione di due strambotti, uno di otto versi e l'altro di sei, o dalla stanza unica di canzone usata da molti come forma metrica di componimento, è un prodotto spontaneo delle facoltà musicali del popolo italiano. Questo componimento, gemma dell'arte poetica italiana, è composto regolarmente di quattordici versi endecasillabi, distribuiti in due quartine e due terzine; le prime a rima o alternata o incrociata, le seconde a rime o alter-

nate o incrociate o replicate o invertite. La rima alternata (a b a b  a b a b) fu il primo schema della quartina e si preferì fino verso il 1300, in cui lo schema normale, per influenza della poesia artistica, fu la rima incrociata (a b b a  a b b a). Nei terzetti si ebbe prima lo schema a due rime alternate, poi a tre rime, il quale ultimo nel trecento cedette il campo alla rima primitiva incatenata (a b a  b a b). I terzetti a rima replicata (a b a  a b a) e a rima invertita (a b c  c b a) furono modificazioni introdotte dopo. Il sonetto non nacque in Sicilia, ma nella Toscana nel secolo XIII, e, perfezionato da Dante, inalzato alle più alte cime dell'arte dal Petrarca, pervenne fino a noi foggiato variamente, ma coi tipi delle quartine antiche e coi tipi delle terzine o a due o a tre rime, in differente guisa disposte. Nella sua prima etá fiorirono alcune varietá di sonetto, come il doppio, il rinterzato, il continuo, il settenario e il ritornellato o caudato, il quale (con la *coda* formata da uno o più tristici, composti di un settenario rimato col verso precedente e di due endecasillabi a rima baciata) ebbe fortuna al tempo del Berni per la poesia burlesca; ma ora non vive che la forma primitiva e regolare, e fra i vari artefici di sonetti si eleva potente e grande il Carducci. Come esempio valga questo tolto dalle sue *Rime nuove:*

Il sonetto.

Dante il mover gli diè del Cherubino
  E d'aere azzurro e d'òr lo circonfuse:
  Petrarca il pianto de 'l suo cor, divino
  Rio che pe' versi mormora, gl'infuse.
La mantuana ambrosia e 'l venosino
  Miel gl'impetrò da le tiburti muse
  Torquato; e come strale adamantino
  Contro i servi e' tiranni Alfier lo schiuse.
La nota Ugo gli diè de' rusignoli
  Sotto i ionii cipressi, e de l'acanto
  Cinsel fiorito a' suoi materni soli.
Sesto io no, ma postremo, estasi e pianto
  E profumo, ira ed arte, a' miei di soli
  Memore innovo ed a i sepolcri canto.

Il Rispetto, poesia popolare toscana, sorta nel 1300, sviluppata nel secolo XV e che vive ancora fra i contadini toscani, é quasi la espressione elegiaca e lirica dell'affetto puro e profondo, e consta di una quartina o sestina a rime alternate e di uno o due distici a rima baciata. Nella prima parte il poeta espande intero il suo sentimento, e lo riprende nei distici, rifiorendolo con qualche modificazione di parole.

Ecco un esempio del Dall'Ongaro:

Addio, Livorno, addio, paterne mura,
  Forse mai più non vi potrò vedere!
  I miei parenti sono in sepoltura;
  E lo mio damo è sotto le bandiere:
  Io voglio seguitarlo a la ventura,
  Un'arma in mano anch'io la so tenere.

La palla che sarà per l'amor mio,
  Senza ch'ei sappia, la piglierò io.
Si chinerà sul suo compagno morto,
  E per pietà vorrà vederlo in volto.
Vorrà vedermi, e mi conoscerai:
  Povero damo, quanto piangerai!

Ha molta somiglianza collo *stornello*, breve canto di tre o quattro versi endecasillabi e rimati (o solo assonanti), ancora in uso. Tal fiata il primo verso è un quinario, che racchiude la invocazione a un fiore o qualche altra espressione, da cui è inspirato il concetto dei versi seguenti. Per esempio:

Fior di viole.
  Il cardellin non può volar senz'ale:
  E' voglion esser fatti e non parole.

Il Capitolo, breve serie di terzine, col verso di chiusa al modo dantesco, si usò prima nel trecento per svariati argomenti, specie per cose insegnative e pastorali; nel 1500 poi il Berni e i suoi imitatori lo usarono per la poesia burlesca e satirica. Ecco, come esempio, il principio del capitolo del Berni in lode del giuoco della *primiera:*

Tutta l'età d'un uomo intera intera,
  S'ella fosse ben quella di Titone,
  Non basterebbe a dir della primiera.
Non ne direbbe affatto Cicerone,
  Nè colui ch'ebbe, come disse Omero,
  Voce per ben novemila persone.

Un che volesse dirne daddovero,
Bisogneria ch'avesse più cervello,
Che chi trovò gli scacchi e 'l tavoliero.
La primiera è un gioco tanto bello
E tanto travagliato e tanto vario,
Che l'età nostra non basta a sapello.
Non lo ritroverebbe il calendario,
Nè il messal ch'è sì lungo, nè la messa,
Nè tutto quanto insieme il breviario.
Dica le lode sue dunque ella stessa.

La Satira, che è propriamente diretta a mordere, o col ridicolo o con fiere invettive o con l'ironia, i difetti dell'umana debolezza (quali la prodigalità, l'avarizia, l'egoismo, la vanità, ecc.) e ha l'intento di disapprovare e biasimare le usanze tristi o ridicole, i pregiudizi della gente e gl'inopportuni o errati provvedimenti, è, per l'alto suo fine di correggere i vizi e i costumi, o morale o civile o politica; ma per conseguire il suo nobilissimo scopo essa ha bisogno di libertà e di generoso sentire in chi la scrive.

Infatti il Giusti così parla dell'origine di questo componimento: « L'animo del poeta, dopo le fiere tempeste, chè lo sconvolgono tutto all'aspetto delle turpitudini, passa velocemente dallo sdegno allo sconforto, e dallo sconforto risorge mesto e pacato a meditare il doloroso spettacolo delle umane vergogne. In questo stato dell'animo, tra mite e addolorato, nasce spesso il sorriso, che nasconde una lagrima, e quell'ironia senza malignità, che è la spada più acuta e più rovente, che possa opporre la ragione e

la dignità offesa. Ma guai se questa spada non è retta dall'amore! Ella dev'essere come dicevano che fosse l'asta favolosa di Peleo, che feriva e sanava.» Il qual concetto egli esprime anche nei versi a Girolamo Tommasi dopo aver enumerato le viltà e le miserie dei tempi:

> " Restai di sasso; barattare il viso
> Volli e celare i tratti di famiglia:
> Ma poi l'ira, il dolor, la meraviglia
> Si sciolse in riso:
> Ah in riso che non passa alla midolla!
> E mi sento simile al saltimbanco,
> Che muor di fame, e in vista ilare e franco
> Trattien la folla. "

Mancando invece la libertà, o non si ha satira, oppure essa o si fa sfogo di odio e di maltalento, e allora diffama come un libello; o parla in generale, e allora è un predicozzo inefficace; o solo mira a divertire e a far ridere, e allora è un semplice e gaio scherzo; eccetto, naturalmente, il caso che il poeta abbia tale coraggio e fierezza d'animo da sfidare le prepotenze della tirannide.

La satira risale alla vecchia comedia greca, ove ne sono documenti solenni, ma poichè i Greci non lasciarono alcun esemplare di satira volante e formale (se ne eccettui i giambi e gli epigrammi), Quintiliano potè dire che essa è un componimento tutto romano, anche per il nome, derivato da *satura*, farsa in versi giocosi recitati dai romani (che li appresero da gioco.

lieri etruschi) a suon di tibia, con gesticolazioni e con danze, e chiamata così dal piatto (*lanx satura*) che si offriva agli dei ripieno di molte e svariate frutta.

Dopo i tentativi di parecchi antichi poeti, che pare scrivessero satire in vari metri e forme poetiche, la storia ricorda come primo autore di regolari satire latine, contro le turpezze dei grandi e in favore della virtù, il cavaliere romano *Gaio Lucilio* già ricordato, al quale seguirono: il dottissimo fra i romani *M. Terenzio Varrone*, di Rieti (116-27), con le sue satire, miste di versi e prose, dette, per la loro acerbità, *menippèe*, dal greco Menippo, filosofo cinico; poi *Orazio, Persio, Giovenale* e *Marziale*.

Dei tre maggiori satirici della letteratura latina può dirsi che Orazio, mordace e patetico, eloquente e ingenuo, ora malinconico e ora scherzevole, sferza in modo arguto e urbano il ridicolo delle persone e delle cose; Giovenale biasima i vizi apertamente e con veemenza; Persio, vero modello di nobiltà di propositi e di purezza di costumi, vitupera, senza avere la fiera urbanità d'Orazio nè l'impeto di Giovenale, ma con disdegno e con una severa e ammirevole idealità, ogni cosa turpe. Gli imitatori di Orazio caddero in generale nella fredda stemperatura, quelli di Giovenale e di Persio nella grossolana acrimonia; onde non è bene proporsi a modello nè un autore nè l'altro, ma seguire il precetto del Monti che scriveva: « io mi dono ora all'uno ora all'altro dei satirici, siccome il cuore mi

significa: quando cerco norme di gusto, vado ad Orazio; quando ho bisogno di bile contro le umane ribalderie, visito Giovenale; quando mi studio di essere onesto, vivo con Persio.» (*Nota* alla 5ª *satira* di Persio).

La poesia satirica nella letteratura italiana è di tre specie: *giocosa* o *burlesca*, se, piacevole e faceta, ha solo il fine di provocare una risata per divertire; *umoristica*, se si vale del riso per un intendimento serio, cioè per correggere il costume corrotto e il sentimento traviato; *satirica* veramente, se coi versi sdegnosi fa sentire il dolore per le vergogne che biasima. Del primo genere abbiamo esempi nei primi secoli della letteratura da Folgore di San Gimignano fino alla poesia enigmatica del burchiellismo e ai seguaci del Berni, i quali tutti, avendo per impresa il riso per il riso, trattano argomenti piccini e poetano per svago, per passare il tempo.

La poesia umorista, che, con umana simpatia, a fin di correggerle, deride le debolezze morali degl'individui, comincia con Rustico di Filippo, il precursore del maggior umorista antico Cecco Angiolieri; sèguita col Berni, che, inclinato allo scherzo e al buffonesco, si attacca al Burchiello quando poeta per svago, con paradossi ed equivoci, ma spesso fa anche una poesia satirica coraggiosa; e arriva fino a noi con gli *scherzi poetici* del Guadagnoli, a dileggio degli ultimi avanzi della vita signorile del secolo passato e dell'imbelle femminilità degli usi toscani: e con

le poesie dialettali e argutissime del romano Belli e del pisano Fucini.

La vera satira conviene invece cercarla prima in vari componimenti, come nell'*Intelligenza*, nel serventese, finchè si arriva al primo poeta satirico Antonio Vinciguerra, segretario della repubblica veneta nel 400, e poi all'Ariosto, al Berni, a Salvator Rosa, all'Alfieri, che adottano la caratteristica formale della terza rima, in vece del sonetto, come usavano gli umoristi, finchè verranno a trattare la satira, con l'endecasillabo sciolto, il Parini nel *Giorno* e il Gozzi ne' suoi *Sermoni* (satire temperate o puri componimenti didascalici), e, in metri svariatissimi, nel pretto parlare del popolo toscano, il Giusti per mostrare le miserie e la viltà dei governi d'Italia.

In Francia la satira fu, nel medio evo, rappresentata da canzoni, fiabe e romanzi; solo nel secolo XVI ebbe forma ben netta dal Boileau, e si segnalarono in tal genere anche il Regnier, il Voltaire, il Palissot, ecc.; come in Germania l'Hagedorn, il Kaestner, e in Inghilterra il Nash, l'Hall e il Donne, che scrissero satire piene di naturalezza, di brio, di vivacità.

Valgano, come esempi di satira, di cui ricorrono modelli insigni in ogni antologia poetica, i due seguenti, il primo del Tassoni, il secondo del Giusti:

### Contro un avaro.

Questa mummia col fiato, in cui Natura
L'arte imitò d'un uom di carta pesta,
Che par muover le mani e i piedi a sesta
Per forza d'ingegnosa architettura,
Di Filippo da Narni è la figura,
Che non portò giammai scarpa, nè vesta,
Che fosser nuove, o cappel nuovo in testa,
E centomila scudi ha sull'usura.
Vedilo col mantel spelato e rotto,
Ch'ei stesso di fil bianco ha ricucito:
È la gonnella del pievano Arlotto.
Chi volesse saper di ch'è il vestito,
Che da quattordici anni e' porta sotto,
Non troverla del primo drappo un dito.
Ei mangia pan bollito.
E talvolta un quattrin di caldo arrosto
E 'l Natale e la Pasqua un uovo tosto.

### Contro un poeta pettegolo e copista.

O chiarissimo ciuco,
O cranio parasito,
All'erudita greppia incarognito;
Tu del cervello eunuco
All'anime bennate
Palesi la virtù con le pedate.
Somigli uno scaffale
Di libri a un tempo idropico e digiuno,
Grave di tutti, inteso di nessuno;
O meglio un arsenale
Ove il sapere, in preda alle tignole,
Non serba altro di sè che le parole.
Poichè sfacciatamente
Copri de' panni altrui l'anima nuda,
Scimmia de' forti ingegni e Zoilo e Giuda
Smetti, o zucca impotente,
Di prenderti altra briga;
Strascica l'estro sulla falsariga.

L'EPIGRAMMA, nel parlar comune, ogni facezia, ogni detto frizzante sì in poesia che in prosa, è, in letteratura, un brevissimo componimento, che in pochi versi esprime un concetto peregrino, ingegnoso con qualche frizzo, con sentenziosa arguzia. Riesce perfetto solo a chi abbia ingegno forte, cólto e avvezzo, per natura e per arte, all'arguta ed elegante breviloquenza. Lo usarono i Greci, prima come iscrizione sui monumenti per spiegarne il significato, l'origine e l'uso; poi lo volsero a trattare anche argomenti o sacri o politici o morali o erotici o satirici. Alla satira servì appunto e principalmente nella letteratura latina e italiana, segnalandosi, fra gli epigrammisti romani, Valerio Catullo, con epigrammi urbani e adorni d'ingenue grazie, e Valerio Marziale, turpemente adulante a Domiziano, ma epigrammista mordace, fecondo, spesso brioso e spontaneo.

Fra gli epigrammisti italiani sono rinomati l'*Alamanni*, che ne ha molti eleganti, ma troppo generici, senza puntura e talora prolissi; *Angelo d'Elci,* autore di satire scolorite e di epigrammi pungenti ma senza leggiadria; *Vittorio Alfieri,* che ne ha molti frizzantissimi e belli nel *Misogallo; Filippo Pananti,* poeta e prosatore gaio, svelto, pieno di festività, e che è assai lodato per gli epigrammi, sebbene siano quasi tutti traduzioni dal francese; e *Giuseppe Giusti,* il quale ne ha di esemplarissimi, difficili a pareggiarsi.

Esempio:

SOPRA UN BELLISSIMO UOMO STUPIDO.

Bellissima facciata ha Fortunato;
Ma il piano superiore è spigionato.
(Pananti).

Il DITIRAMBO, o POLIMETRO per la varietà del metro che lo forma, è un inno di origine greca il quale servì, nelle feste dionisiache, a celebrare i natali e le gesta di Bacco, e, ritraendo il fervore e quasi il furore di chi è esaltato dal vino, fu il genere lirico più libero e più sbrigliato che avessero gli antichi, non solo per il disordine e l'arditezza del concetto, ma anche per la molta licenza del metro, della musica e delle danze.

Poco ci resta di ditirambi greci e pochissimo dei latini, che pare non facessero troppo conto di un tal genere di componimento. Nella poesia volgare italiana pare fosse introdotto da Benedetto Fioretti (Udeno Nisiely) nel sec. XVII, al quale seguirono il Panciatichi, il Magalotti, il Baruffaldi, Paolo Francesco Carli e, superiore a tutti, Francesco Redi, il cui *Bacco in Toscana* è il capolavoro di questa specie di lirica. Egli, valente medico e naturalista ed elegante scrittore in prosa e in verso, volendo dare un giudizio sui vini della Toscana, immagina che Bacco, venuto a porre quivi il suo soggiorno con la moglie Arianna, nell'assaggio dei molti vini esca in un monologo gaio, gioviale, in cui si appalesano tutte le graduazioni

dell'ubriachezza nella concitazione del pensiero, nella molteplicità dei metri, nella varietà dell'accento e del ritmo, nella parola e nella frase scelta a proposito. Eccone pochi versi per dare un'idea di tal componimento:

INNO ALLA VIGNA.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Manna dal ciel su le tue trecce piova,
Vigna gentil, che quest'ambrosia infondi:
Ogni tua vite in ogni tempo muova
Nuovi fior, nuovi frutti e nuove frondi:
Un rio di latte in dolce foggia e nuova
I sassi tuoi placidamente inondi;
Nè pigro giel, nè tempestosa piova
Ti perturbi giammai, nè mai ti sfrondi,
E 'l tuo Signor ne l'età sua più vecchia
Possa del vino tuo ber con la secchia.
Se la druda di Titone
Al canuto suo marito
Con un vasto ciotolone
Di tal vin facesse invito,
Quel buon vecchio colassù
Tornerebbe in gioventù.
. . . . . . . . . . .

Il BRINDISI è un componimento, che si recita bevendo, in lode del vino o di qualche persona, alla quale si manda un saluto o un augurio. Deve essere breve, ilare e faceto. Bellissimi esempi ne porgono il Parini, il Monti, il Carducci e altri; mi limito a riprodurre il principio del « Brindisi di Nerone » che, nella commedia di questo nome, è la perla lirica di Pietro Cossa:

Il più gradito letto
È quello del banchetto.
Beviamo, amici, — e sia la gioia viva,
E sia vivo l'amore.
Beviam! Presto si muore,
Nè crescono le viti del Falerno
Lungo la tetra riva
Dei laghi dell'Averno.
. . . . . . . . . .

L'IDILLIO e l'EGLOGA sono le due forme della lirica bucolica o pastorale, che, quasi reazione contro gli artifici della letteratura e le esagerazioni del lusso e della mollezza penetrati nella vita cittadina, sorse, a dipingere sotto l'aspetto più vago e più seducente la tranquillità ingenua della campagna, nel periodo della decadenza greca (età Alessandrina 330-146 a. C.), quando, sopite le forti passioni, si spense il genio, languirono gli studi, i Greci vissero di memorie, e la poesia divenne un'arte di corte e di diletto.

Creatore di questa poesia fu Teocrito, siracusano (circa 260 a. C.), il quale, inspiratosi alle indigene leggende dei boschi e delle selve, ritrasse in *idilli* (piccole imagini), dramatici e geniali quadretti poetici, la serena e gioconda vita pastorale e pescatoria del luogo natio, riproducendo con rara naturalezza, con verità di caratteri, con sincerità di sentimento e semplicità di forma le gare poetiche, gli amori, i colloqui, le avventure, i giuochi e le cerimonie dei pastori di Sicilia e del Bruzio. Felici imitatori

degli idilli teocritei furono, tra i Greci, Bione di Smirne e Mosco di Siracusa (circa 200), i quali però non raggiungono nella pittura dei caratteri pastorali la verità e semplicità di lui; e, fra i latini, Vergilio, il quale, nelle sue 10 *egloghe* (scene *elette* della vita contadinesca), non potendo, disgustato dalla società cittadina, descrivere, come Teocrito, la realtà della vita pastorale, perchè al suo tempo gli orrori delle guerre civili e le barbarie delle soldatesche nemiche avevano oramai distrutto anche nelle campagne l'ingenua felicità d'altri tempi, canta una beatitudine tutta ideale, altra volta esistita e dipinta negli idilli teocritei, e ritrae, con poesia non obbiettiva ma subiettiva, la vita campestre quale corrispondeva alle sue brame più ardenti e ben diversa dalla reale, palesando a ogni tratto, nei dialoghi e soliloqui dei pastori, i suoi sentimenti personali e la sua indole mite e affettuosa.

La poesia bucolica fu trattata fra noi, nella lingua del Lazio, dal Bembo, dal Fracastoro, dal Vida, dal Noceti e da altri, e nell'idioma italiano, dal Sacchetti, dal Sannazzaro, dal Rota, dal Baldi, dal Menzini, dal Leopardi, dal Mamiani, dal Tommaseo, ora in versi sciolti o a strofe libere, ora in terza ed ottava rima e con questa distinzione che *idillio* è piuttosto « una descrizione o narrazione oggettiva di qualche scena o avventura pastorale », ed *egloga* è « la riproduzione dei canti dei pastori o dei dialoghi loro. » Fra gli stranieri ebbe grido di valente

lo svizzero Gessner del secolo scorso, i cui stupendi idilli in prosa furono classicamente tradotti e imitati da Andrea Maffei.

Come esempio valgano queste terzine con cui il Carducci finisce il suo.

Idillio maremmano.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Meglio ir tracciando per la sconsolata
  Boscaglia al piano il bufolo disperso,
  Che salta fra la macchia e sosta e guata,
Che sudar dietro al piccioletto verso!
  Meglio oprando obliar, senza indagarlo,
  Questo enorme mister de l'universo!
Or freddo, assiduo, de 'l pensiero il tarlo
  Mi trafora il cervello, ond'io dolente
  Misere cose scrivo e tristi parlo.
Guasti i muscoli e il cuor da la rea mente,
  Corrose l'ossa da 'l malor civile,
  Mi divincolo in van rabbiosamente.
Oh lunghe al vento susurranti file
  De' pioppi! oh a le bell'ombre in su 'l sacrato
  Ne i dì solenni rustico sedile,
Onde bruno si mira il piano arato
  E verdi quindi i colli e quindi il mare
  Sparso di vele, e il campo santo è a lato!
Oh dolce tra gli eguali il novellare
  Su 'l quïeto meriggio, e a le rigenti
  Sere accogliersi intorno al focolare!
Oh miglior gloria, a i figliuoletti intenti
  Narrar le forti prove e le sudate
  Cacce ed i perigliosi avvolgimenti,
Ed a dito segnar le profondate
  Oblique piaghe ne 'l cignal supino,
  Che perseguir con frottole rimate
I vigliacchi d'Italia e Trissottino.

## XII.

### Poesia epica ed epopea.

La poesia *epica* o *epopea* è la narrazione poetica o fantastica di fatti memorabili. Essendo essa il racconto oggettivo, in istile largo e tranquillo, di un fatto o storico o immaginato, differisce dalla poesia lirica, la quale ha uno stile passionato e veloce, ed è soggettiva, perchè esprime gli intimi sentimenti del poeta. Sorse dai canti primitivi, con cui gli aèdi magnificarono gli antichi fatti dei loro popoli e le imprese gloriose dei loro eroi; ed ebbe il nome di *epica* o poesia nazionale, perchè, frutto spontaneo di tempi e di fantasie ancora rozzissimi, è l'eco vivace della coscienza di tutto il popolo che la creò, ed è ingenua, semplicissima nell'andamento e nell'espressione. Più tardi invece sorse la *epopea* o poesia di riflessione, la quale è il frutto sudato dello studio e della meditazione di un poeta solo, che, fiorito in età più colta, compose un poema con intendimento artistico a imitazione dell'antico *èpos* o poesia primitiva. Quegli antichissimi canti epici, con cui si celebravano gli dei e gli eroi, furono, fino dalla più remota antichità, il più grato trattenimento delle genti, e rispecchiano in sè o un periodo della vita d'un popolo o tutta un'epoca della civiltà primitiva, secondochè rimasero canti stac-

cati (come il *Romanziere del Cid*) o ricevettero unità e forma artistica più perfetta da qualche grande poeta, come i poemi indiani *Ramayana* (sec. X a. C) attribuito a Valmichi, e *Mahabharata* (sec. 7°) attribuito a Vyäsa (raccoglitore), e i poemi omerici.

Tutte, o quasi, le antiche e moderne epopee sono una derivazione dall'antica poesia epica della Grecia. Quivi all'antica poesia ieratica successe la eroica, che cantava, ingrandendoli e magnificandoli, gli avvenimenti, le guerre, le conquiste, gli atti di valore dei tempi anteriori all'invasione dorica (sec. X a. C.). Quelle poesie furono dapprima brevi canzoni, celebranti le imprese gloriose o d'un solo eroe, o d'una sola stirpe, o d'una sola città; ma un po' alla volta il racconto si allargò, i fatti vari si intrecciarono vagamente, i caratteri degli dei e degli eroi si tratteggiarono più chiari ed evidenti, finchè, alla metà del secolo X, sorse Omero, di Smirne, « primo pittor delle memorie antiche », a creare, col suo genio potente, la vera e grande epica, che, con l'esempio della sobria e semplice rappresentazione, con la lingua patria e col ricordo delle costumanze degli avi, maestra ai Greci di educazione civile e famigliare, e insieme codice universale, cui religione, legislazione, letteratura e arti attingevano le loro migliori ispirazioni, restò modello imperituro e insuperato a tutte le genti future.

I due poemi, in 24 canti ciascuno, ispirati dalla lotta fra l'Europa e l'Asia, che è l'avvenimento

più grandioso e memorabile del periodo eroico, stanno, per il contenuto storico, in uno stretto legame di successione entro i limiti del ciclo troiano, che è il più recente dei cicli mitici; infatti l'*Iliade* (in 15693 versi) canta l'ira di Achille, il quale, privato da Agamennone della schiava Briseide, si ritira sdegnato dalla guerra; e l'*Odissea* (in 12110 versi) canta le avventure dell'eroe Ulisse, che torna in Itaca, sua patria, dopo la distruzione di Ilio.

Causa della guerra decennale è Paride, figlio di Priamo re di Troia, il quale ruba Elena, moglie di Menelao, re di Sparta. A vendicare l'affronto, l'atride Agamennone, il pelide Achille e i più potenti principi ed eroi della Grecia, con una numerosa flotta, vanno nella Troade; invano per nove anni stridono le armi attorno alla forte città, e il poema, che si apre con la discordia sorta nel campo acheo, canta, in esametri monostici o sciolti, in dialetto ionico, con ricchezza di lingua e semplicità di sintassi, i danni derivati ai Greci dall'ira di Achille, non più partecipante alle battaglie, la morte del suo amico Patroclo, il riscuotersi dell'eroe e l'uccisione di Ettore, altro figlio di Priamo e magnanimo difensore di Troia. E tornando gli eroi dalla vittoriosa spedizione, narra, il secondo poema, le vicende di Ulisse, il suo ritorno in Itaca, ove l'attendono la fida moglie Penelope, il figlio Telemaco e il vecchio padre Laerte a vendicarli contro la prepotenza dei *proci*, che aspiravano alla mano della sua sposa e divoravano il suo patrimonio.

Dopo i poeti ciclici, imitatori di Omero, sorge, nell'età alessandrina, la epopea greca, con Apollonio Rodio di Alessandria (3° sec. a. C.), il quale, nel poema gli *Argonauti,* canta la spedizione di Giasone nella Colchide per conquistare il vello d'oro. Altra epopea sono i *Paralipomeni di Omero,* con cui Quinto Calabro Smirneo (3° e 4° sec. d. C.) continua l'Iliade dai funerali di Ettore alla partenza dei Greci dalla Troade.

Fra i Romani vi furono prima le rozze leggende epiche del periodo dei re, e poi, nel 6° secolo, si ebbero i primi tentativi di un'epopea letteraria con la *Guerra punica* di Gneo Nevio e con gli *Annali* di Ennio; ma il vero creatore dell'epopea romana è P. Vergilio Marone di Andes presso Mantova (70-19), il quale, poeta, filosofo, cittadino, col poema dell'*Eneide* dà la vera epopea moderna, non eroica, originale, forte, ma dotta, profonda, umana, composta con arte, con meditazione, con lunghi e pazienti studi sulle antichità italiche per glorificare Roma e l'impero romano celebrandone la divina origine e l'eternità.

L'Eneide è un'imitazione dell'Odissea, nei primi sei libri, ove sono narrati i viaggi e le avventure di Enea, profugo dalla distrutta Troia e figlio del principe Anchise e della dea Venere, prima di arrivare alle foci del Tevere; sono invece imitazione dell'Iliade gli ultimi sei libri, ove il poeta narra i casi del suo eroe prima di sposare Lavinia, figlia del re Latino, e, dopo

aver vinto Camillo e Turno che difendevano il loro paese dagli invasori stranieri, il suo definitivo stabilirsi nel Lazio, originando così la gente romana o giulia, da Julo, figlio di Enea. Il poema è un'imitazione omerica, non solo nell'invenzione e nell'intreccio, ma anche nelle similitudini e nelle imagini; tuttavia è in molti tratti originale, e vi sono tante bellezze, vi son maneggiati così maestrevolmente la lingua e il verso, che sarà sempre oggetto della più profonda ammirazione.

Vergilio non aveva cantato, come i poeti romani suoi precursori, o miti greci o avvenimenti storici, ma nell'Eneide aveva congiunto l'epopea nazionale e le leggende greche su Enea, già predestinato nei versi di Omero a grandi cose. Dopo di lui la poesia narrativa si divise ancora in due correnti con poeti che diedero prova di bella fantasia accompagnata da studio e cura, ma che non poterono elevarsi a grandezza per la decadenza della lingua e per la mancanza di libertà.

Sono poemi storico-nazionali: — la *Farsaglia*, ove Anneo Lucano, spagnuolo (39-65 E. V.), animato da sensi di libertà, dimostra i mali delle lotte civili cantando la guerra tra Cesare e Pompeo; — le *Puniche* di Silio Italico (25-101), il quale, ormeggiando Omero e Vergilio, canta la 2.ª guerra cartaginese in 17 libri per ritemprare gl'infiacchiti romani con l'esempio delle antiche glorie. Sono invece poemi mitologici, a imitazione greca, la *Tebaide* e l'*Achilleide* di Pa-

pinio Stazio napoletano (45-96), le *Argonautiche* di Valerio Flacco (1° sec. E. V.), la *Gigantomachia* e il *Ratto di Proserpina* di Claudio Claudiano alessandrino (4° sec. E. V.), il quale scrisse pure alcune epopee storiche, e fu l'ultimo poeta grande della letteratura latina.

Nel medio evo si ha la epopea persiana col *Libro dei re* (Schah-Nameh) di Firdusi (940-1020), che canta le vicende dei re dai tempi mitici fino a lui per rappresentare i vari stati della civiltà persiana. Ma in Europa tra le nuove e giovani nazionalità uscite dagli sconvolgimenti sociali e politici che tenner dietro allo sfasciarsi dell'impero romano, sorse la poesia epica primitiva e spontanea, rappresentata in Francia dai *Canti di gesta* e specialmente dal principale di essi, la *Chanson de Roland* (sec. X, in 4000 versi a rima baciata), che canta la famosa disfatta di Roncisvalle; — nella Scandinavia dal poema di Sigurdo o *Edda*, che è un insieme di leggende poetiche, raccolte dalla bocca degli *scaldi*, o poeti scandinavi, da Semondo il Savio intorno al secolo XI; — nella Spagna dal *poema del Cid* (sec. XII) ove si raccontano le imprese gloriose dell'eroe nazionale spagnuolo Rodrigo Diaz de Bivar (1030-99); e nella Germania dai *Nibelunghi* e dal canto di *Gudrun* (sec. XIII) che sono i più importanti monumenti della letteratura tedesca.

Nel sec. XVI anche il Portogallo ha il suo poeta epico in Luigi Camoens (1524-80) lisbonese, il quale in 10 canti celebra i *Lusiadi*, ossia Vasco

di Gama, che va alle Indie scoprendo il capo di Buona Speranza.

Nella letteratura italiana sale a grande altezza la epopea riflessa, i cui elementi indispensabili sono: il meraviglioso, prodotto o da fatti straordinari o dall'intervento di esseri soprannaturali per recar forte impressione e diletto ai lettori; l'epica primitiva aveva invece fatto discendere gli Dei fra gli uomini, e questi aveva sollevati alla grandezza e potenza dei numi; — azione una, magnifica e solenne; — lingua elegante, stile maestoso e nobile: episodi o fatti secondari per dare dilettevole varietà alla scena; — il verso, che è endecasillabo: in generale, in ottava rima, se il poema è originale; sciolto, se è tradotto da altra lingua.

I principali componimenti poetici narrativi della nostra letteratura sono: il *serventese*, il *poemetto* o *cantica*, la *novella* e il *poema*.

Il *Serventese*, racconto poetico e popolare di un fatto per lo più storico o politico, sorse nel secolo XIII e fiorì specialmente nel secolo XIV per opera del fiorentino Antonio Pucci. Importato dalla letteratura provenzale, ove trattò argomenti guerreschi, religiosi e d'amore, si restrinse in Italia alla poesia narrativa, e fu così detto perchè, assumendo il ritmo e la disposizione dei versi della canzone più in voga, sulla cui aria si cantava, era considerato come servo di quella. Fu sopraffatto nel 1400 dall'ottava rima, ma da esso derivarono parecchie forme metriche molto importanti, come la terzina, la

sesta rima, ecc. Oltre i serventesi del Pucci, ve n'è unó d'un anonimo bolognese che narrò con esso le discordie civili della sua patria dal 1274 al 1281, e Dante ne ricorda uno suo nella *Vita nuova* (capo VI), in cui enarra i nomi delle sessanta più belle donne di Firenze. Ma questo serventese dantesco è ora perduto.

Il *Poemetto* e la *cantica* sono brevi racconti, nei quali si celebrano personaggi e fatti prossimi all'eroica dignità o importanti per altra ragione. L'intreccio ne è semplice, lo stile è fiorito e affettuoso; il metro, in antico, fu in ottave o in nona rima; tra i moderni, o è in sestine (*Batracomiomachia* del Leopardi), o in terzine (*Basvilliana* e *Mascheroniana* del Monti), o in versi sciolti (le *Grazie* del Foscolo, *Tancreda*, ecc. del Pellico).

La *Novella*, breve racconto poetico di una semplice azione famigliare per dilettare o commuovere: vuole forbitezza di lingua, naturalezza di stile e fluidità di verso, o sciolto, o legato in ottave o in sestine. Le migliori novelle poetiche sono: la *Ermengarda* del Prati, la *Fuggitiva* e l'*Ildegonda* del Grossi, la *Pia de' Tolomei* del Sestini.

Il *poema* è il componimento principale della poesia narrativa. Per ordine di tempo abbiamo:

*a*) il *poema dantesco* (Divina Commedia), che è il più vasto e il più alto che mai sia stato composto da mente di poeta. Esso contiene ogni varietà di generi e forme della poetica, cioè lirica, epica, drammatica e didascalica, ed è la

descrizione del viaggio simbolico che Dante imagina d'aver compiuto colla guida di Vergilio e di Beatrice nei regni della morta gente, *Inferno, Purgatorio* e *Paradiso*, allo scopo di correggere i vizii dell'umanità e di glorificare la virtù.

Dante concepì il pensiero di cantare i tre regni della pena, della purificazione e della beatitudine quando, morta la sua Beatrice, si propose « di non dire più di questa benedetta, infino a tanto che egli potesse più degnamente trattare di lei. » (*Vita nuova*, XLII). Maturò e ordinò nella sua mente l'opera nei primi 10 anni d'esilio e la compose fra la morte di Arrigo VII (1313) e il 1321. La intitolò *commedia*, perchè di lieto fine e in lingua volgare; i posteri la dissero *divina*, perchè fosse come un'affermazione eterna della grandezza dell'opera. È il primo poema in terzine, con corrispondenza perfetta tra pensiero e forma e con disposizione armonica di tutti gli elementi (vedi pag. 62).

Nella commedia i tre regni della morte sono posti in relazione di somiglianza per la distribuzione di ciascuno in 9 cerchi; e tutta l'architettura ne è informata alla scienza del medio evo, ma con libertà e ardire straordinario di fantasie. L'inferno è il gran vuoto, che il poeta imagina fosse forato da Lucifero nell'emisfero boreale precipitando dall'empireo; la terra ricorrendo in su formò nell'emisfero australe l'isoletta e il monte del purgatorio, la cui cima è il paradiso terrestre, dal quale si passa nei nove

cieli, i quali, in forma di sfere, contenendosi e abbracciandosi l'un l'altro formano il paradiso. Il senso letterale dell'opera è lo stato dell'anima umana dopo la morte ossia nella vita di tormenti, di speranze, di beatitudine; il senso allegorico è il rinnovamento morale, civile e politico del mondo.

L'opera intera fu pubblicata dopo la morte del poeta (1321), e la 1ª edizione a stampa si ebbe nel 1472; da allora a oggi gli studi danteschi toccarono il massimo grado del loro sviluppo. La storia della varia fortuna di Dante, dice il Casini, « è intimamente collegata con le vicende della vita e della coltura italiana; e chi si faccia a percorrerla, s'accorgerà facilmente come sempre si oscurasse il nome e si affievolisse il culto di Dante, quando la nostra patria fu oppressa dalla decadenza politica e letteraria, e come per contro al rifiorire del pensiero e della vita nazionale corrispondesse sempre il movimento negli studi intorno al massimo poeta della nostra gente » (1).

*b*) Il poema *cavalleresco* e *romanzesco*, racconto di avventure strane e maravigliose, tolte da uno dei tre cicli cavallereschi del medio evo, o il carolingio (imprese di Carlo Magno e dei suoi paladini), o il bretone (gesta e amori di Arturo re d'Inghilterra e dei suoi cavalieri della Tavola rotonda), o lo spagnuolo (prodezze del

---

(1) *Man. di lett. ital.*, vol. 3°, 1°, par. 7°.

Cid per l'indipendenza della Spagna contro i Mori). Questi cicli non appartengono all' Italia, che entrò ultima nell'arringo, ma i nostri poeti del 500 raccolsero, sceverarono, armonizzarono e fissarono quelle canzoni romanzesche (composte dai *troveri* e cantate dai *menestrelli* per le pubbliche piazze e nelle rócche feudali) con tale perfezione artistica, che ne vennero stupendi capolavori, come il *Morgante maggiore*, poema in 20 canti, ove Luigi Pulci, scherzando e sorridendo spesso scetticamente, narra le avventure di Orlando in Oriente, la rotta di Roncisvalle e la morte dell'eroe; l'*Orlando innamorato* in 69 canti, ove Matteo Maria Boiardo, in tela variata e vastissima, con ricchezza d'invenzioni e con arte, ma con prolissità e difettosa elocuzione, narra l'innamoramento di Orlando per la bella Angelica e la guerra di Carlomagno contro Agramante; il *Mambriano* di Francesco Bello (il *Cieco* di Ferrara), ove si raccontano le vittorie di Rinaldo contro il re di Bitinia; l'*Orlando Furioso*, poema d'impareggiabile perfezione artistica, il quale, se non ha tanto pregio per l'originalità dell'invenzione, essendo desunto dal Boiardo, dai romanzi della Tavola rotonda e dai classici latini e greci, mostra però il supremo pensiero dell'Ariosto, che di fronte a' suoi modelli vuol conservarne le bellezze, accrescerle, correggerne i difetti, dare a ogni cosa una splendida veste.

L'azione centrale del poema è la guerra tra saraceni e cristiani, e la figura maggiore è il

paladino Orlando, che diventa pazzo per l'amor suo spregiato dalla bella Angelica, e poi rinsavisce, perchè Astolfo va a prenderne il cervello nella luna. A quest'azione si collegano gli amori e il matrimonio di Ruggiero e della valorosissima Bradamante, da cui ha origine la casa estense celebrata dal poeta; e alle due azioni principali se ne intrecciano altre minori ed episodi vari moltissimi, con tanta arte distribuiti, che si appalesa nel poeta una mente ordinatrice e architettonica, come alcun altro non ebbe, eccetto Dante. A tale pregio congiungendo quelli della maravigliosa potenza descrittrice, dello stile adatto alla varietà grandissima dei concetti e dei sentimenti, della lingua sempre fresca e ricca, dell'ottava facile e armoniosa e della spontaneità e dell'eleganza semplice e serena che domina in tutto, si ha il poema più bello che in questo genere vanti l'Italia, superiore ai precedenti e a quelli che lo seguirono, quali l'*Amadigi* e il *Floridante* di Bernardo Tasso, il *Girone cortese* dell'Alamanni, i sei poemi di Lodovico Dolce e i molti altri di vari autori.

*c*) il poema *eroico*, che ha per soggetto un fatto storico di straordinario valore, di somma importanza e tale da eccitare la meraviglia con le qualità speciali della solennità e dell'unità, laddove il cavalleresco aveva per caratteristica la fantastica varietà. Al poema del Tasso, che è il nostro capolavoro di tal genere e ove sono riprodotte le perfezioni di Omero e di Ver-

gilio, precedettero umili tentativi di epopea eroica, nel modo stesso che Dante e l'Ariosto avevano avuto i loro precursori nelle visioni e leggende del medio evo e nei romanzi della cavalleria. Primi tentativi furono: le *Stanze* del Poliziano (Angelo Ambrogini) poema interrotto al 2° libro, ma di grandissimo pregio per le belle descrizioni, per l'eleganza della lingua, per l'armonia dell'ottava; — l'*Italia liberata dai Goti*, ove Giorgio Trissino narra in versi sciolti, fiacchi e noiosi l'impresa di Belisario; — e l'*Avarchide*, ove l'Alamanni narrando un'impresa cavalleresca vuol trasformare il poema romanzesco in epopea classica.

Torquato Tasso, dopo il giovanile poema romanzesco « Rinaldo », pose mano alla *Gerusalemme liberata* (1563-75), ove in venti canti celebra la prima crociata (1096-99) condotta da Goffredo di Buglione, che è il protagonista e ha per avversario Aladino re di Gerusalemme. Oltre le donne, che hanno nel poema molta parte (Clorinda, Erminia, Armida) gli eroi principali sono, tra i cristiani, Rinaldo, finto antenato di casa d'Este, e Tancredi, tipo ideale del perfetto cavaliere; e, tra i saraceni, Argante e Solimano. Il poema, ov'è felicemente introdotto il maraviglioso con l'intervento del soprannaturale, e che riunisce in bella armonia le qualità dell'epopea romanzesca con quelle eroiche, riuscì un'opera originale e nuova, ove si ammirano ottave armoniose, dolcezza sentimentale, spontanea malinconia. È vero che prenunzia

il decadimento dell'arte nell'artifizio, nei concetti ricercati, nelle ardite metafore, nelle antitesi lambiccate; ma è un poema immortale che lega l'autore a Dante e all'Ariosto: la *Comedia*, il *Furioso*, la *Gerusalemme* sono i tre grandi poemi italiani, tre manifestazioni della vita nostra: esprimono religione, scetticismo, dolore; rappresentano il comune libero e credente, l'Italia cortigiana e scettica, l'Italia serva e dolorosa (Settembrini).

A questo genere possono riferirsi altre epopee italiane e straniere, come: i *Lombardi alla prima crociata* del Grossi, il *Child Harold* del Byron (1788-1824) e l'*Ahsvero* di Roberto Hamerling.

*d*) il poema *eroicomico*, narrazione di fatti eroici in modo ridicolo, o di fatti ridicoli in modo eroico per suscitare il riso. Per il bisogno naturale degli uomini di ricrearsi e sollevarsi con lo scherzo, il poema eroicomico è antichissimo; infatti si ricorda il *Margite* di Pigreto di Caria e si ha la *Batracomiomachia*, male attribuita a Omero e che pare del secolo VII a. C. Se non vi si arrivò nel medio evo coi cantari e coi romanzi cavallereschi, ove la gente, insieme col grande, con l'affettuoso, col nobile, vedeva pure il grottesco per le esagerazioni delle prodezze narrate e delle cose rappresentate, pure cominciò fino d'allora la caricatura della cavalleria. Anzi fino dall'apogeo della epopea romanzesca, — precorrendo il creatore del poema eroicomico, lo spagnuolo Michele Cervantes (1547-1616), che nel suo *Don Chisciotte*

protesta contro ogni falsità e ridicolezza, — Teofilo Folengo (Merlino Cocaio), frate benedettino, d'ingegno originale e bizzarro, aveva preso a dileggiare la cavalleria col poemetto *Orlandino* (8 canti) e col *Baldus* (in latino maccheronico, cioè in parole italiane e dialettali latinizzate).

Scrissero di tali poemi in Italia, nel 1600, il Bracciolini (*Scherno degli dei*), il Lippi (*Malmantile riacquistato*), il Corsini (*Torracchione desolato*) e altri; ma tutti superò il Tassoni, il quale nella sua *Secchia rapita* (12 canti), unendo in acconcia maniera l'eroico al comico, narra, per vituperare il vile conte di Culagna (Antonio Brusantini) e per fare la satira della società sua contemporanea, una guerra tra bolognesi e modenesi, causata dal ratto di una secchia. Talora vi si notano improprietà di parole e di frasi e imagini esagerate e false, ma lo stile vivace, la narrazione svariata, franca e spedita, il colorito vario e l'ottava facile, scorrente e sostenuta, rendono la *Secchia rapita* il modello vero della poesia eroicomica.

Fra gli stranieri i più belli esempi sono: il *Lutrin* (leggio), ove in 6 canti Nicola Boileau parigino (1636-1711) canta, con linguaggio e sentimenti elevati e con intervento di personaggi allegorici, la gara fra due canonici per un futilissimo motivo; *The Rape of the Lock* (il Riccio rapito) in 6 canti, dell'inglese Alessandro Pope (1688-1744); il *Don Giovanni* di Giorgio Byron; e gli *Animali parlanti* del Casti.

Affine al poema eroicomico è la *parodia* « tra-

vestimento in forma bassa e ridicola di qualche opera grande e grave, o trattazione in forma grottesca di un argomento serio e importante.» I più noti esempi sono: l'*Eneide travestita* del Lalli, la quale è una profanazione di quanto vi ha di più eletto e sublime nell'arte; e il *Ricciardetto*, nel quale l'autore, Nicolò Forteguerri, mostra difetti di stile e di urbanità, ma molta fantasia.

*e*) il poema *mitologico*, che canta le divinità pagane, celebrandone le discendenze o facendole partecipi delle passioni e delle vicende umane. È questa un'epopea che mira alla pratica e alla realtà della vita; è forse di origine ionica, ma fiorì principalmente fra gli Eoli della Beozia, ed è rappresentata dal nome di Esiodo. L'argomento di questi poemi, che sono senza la vivacità, il colorito abbagliante e l'interesse dei poemi omerici, è di narrar le origini del mondo e degli dei (*cosmogonie* e *teogonie*) cantate già negli antichi inni religiosi, insieme coi fatti principali attribuiti al nume e colle vicende del suo culto. A Esiodo (sec. 8°), originario dell'eolica Cuma, ma che visse nel piccolo villaggio di Ascra (Beozia) e pascolò le capre sull'Elicona, si attribuisce la *Teogonia* (pare invece del sec. 7° a. C. d'autore ignoto), ove, in 1022 versi, sono raccolte le antiche opinioni teogoniche e cosmogoniche: dal caos primitivo escono l'ampia terra, il nero Tartaro e il bellissimo Eros; indi si distinguono luce e tenebre, giorno e notte; poi la terra procrea il

il cielo e il mare, e dagli elementi fondamentali sorgono infiniti esseri, alcuni allegorici o astratti (vittoria, forza, valore), altri reali, come i Titani. È ammirabile l'episodio della *Titanomachia*, tradotta dal Leopardi.

Fra i latini sono di questo genere le *Metamorfosi*, ove in 15 libri e in verso eroico Ovidio cantò le favole mitiche, che hanno per fine una trasformazione: esposta la cosmogonia, l'età dell'oro, l'umana corruzione e il diluvio, il poeta narra i miti e le leggende della Grecia e di Roma, espone la filosofia pitagorica, e termina il poema con l'apoteosi di Giulio Cesare e di Augusto.

Da quest'opera perfetta di Ovidio tolsero imagini e pensieri i nostri poeti, da Dante e dal Petrarca sino al Monti ed al Foscolo; il Boccaccio tradusse pagine intere delle Metamorfosi nel suo Filocopo; l'Ariosto modellò i due episodi di Ruggiero e di Orlando nella liberazione di Andromeda; e Andrea dell'Anguillara le imitò nel 500. La letteratura italiana ha un poema mitologico nell'*Adone* del secentista Marini, che in venti canti (5123 ottave), con imagini stravaganti, con episodi, descrizioni e digressioni noiose, ma con verso facile e armonioso, narra gli amori di Venere e di Adone, — e un altro nella *Musogonia*, ove il Monti canta l'origine delle Muse in 73 ottave di arte finissima.

*f)* il poema *religioso*, che narra un fatto grande, importante e sacro, come la *Vittoria di Cristo*, poema pieno di soavità e armonia

dell'inglese Giles Fletcher (1588-1623). Da questo poema pare che il londinese Giovanni Milton (1608-74) prendesse qualche idea per il suo *Paradiso perduto* (12 libri, in versi sciolti), che è uno dei più grandi poemi religiosi della letteratura moderna per sublimi pensieri, stile maestoso, descrizioni splendide, compiuto dai quattro libri dell'altro poema il *Paradiso riconquistato*. Nel primo si vede come Adamo, cedendo alla tentazione, abbia perduto la felicità per la quale fu creato; nel secondo, si vede come Cristo col vincere ogni tentazione abbia procacciato i mezzi per ricuperare la smarrita felicità.

I tedeschi hanno il loro poeta religioso in Federico Amedeo Klopstock di Quedlinburg (1724-1803), il quale nella *Messiade* (epopea in 20 libri) canta la redenzione umana dall'ultimo ingresso di Cristo in Gerusalemme fino all'ascensione, ma con incerta pittura di caratteri e con discorsi e descrizioni così lunghi che stancano, come la continua elevatezza di sentimenti e di espressioni.

Nel secolo XVI scrisse un poema religioso, in 6 libri di esametri, il cremonese Girolamo Vida, per incarico di papa Leone X. Il poeta nella sua *Cristiade* rappresenta la vita di Cristo, l'umanità riabilitata dal sangue dell'uomo senza pecca, e paga un largo tributo alle forme pagane del secolo, in lingua classica, stile copioso e verso fluido e sonante. Da lui tolsero spesso imagini e pensieri molti dei grandi poeti ita-

liani e stranieri, come il Tasso, l'Ariosto, il Marini, il Klopstock e il Milton.

*g*) il poema *didascalico* o *epopea della natura*, il quale si ricongiunge con l'antica poesia religiosa, perchè presto, con intendimento tra religioso e insegnativo, si cominciarono a esporre in versi i principi fondamentali della pastorizia, dell'agricoltura, ecc. Così le *Opere e i giorni* di Esiodo, accozzo di vari frammenti mitici ed etici, con interpolazioni parziali di inni, di miti, di gnome, sono un poema religioso e umano, ideale e pratico, severo insieme e soave, ove il poeta dà al fratello Perse una serie di precetti morali e pratici sull'amministrazione domestica, sull'agricoltura, sulla navigazione e sulla scelta dei giorni propizi all'operare: e loda il lavoro che nobilita l'uomo e lo conduce agli agi della vita e alla ricchezza.

Poemi didattici latini sono principalmente il *De rerum natura* e le *Georgiche*, nel primo dei quali Tito Lucrezio Caro (99-55) espone in modo altamente poetico il sistema filosofico di Epicuro per liberare gli uomini dal triste giogo della superstizione; nel secondo Vergilio tratta in modo ammirevole e inarrivato della coltivazione dei campi e degli alberi e dell'allevamento del gregge e delle api. I più celebrati traduttori di Lucrezio sono Alessandro Marchetti del secolo XVII e il vivente Mario Rapisardi; le migliori traduzioni delle Georgiche sono quelle dell'Arici e dello Strocchi.

I moderni, in questo genere di poema, imita-

rono i classici, specialmente nel sec. XVI, e in Italia se ne hanno molti esempi, i migliori dei quali sono: in versi sciolti, la *Coltivazione* dell'Alamanni, le *Api* del Rucellai, la *Nautica* del Baldi, la *Coltivazione del riso* dello Spolverini, l'*Origine delle fonti* dell'Arici e la *Feroniade* del Monti; in terzine, la *Balia* e il *Podere* del Tansillo; e in ottava rima, la *Caccia* di Erasmo da Valvasone e la *Coltivazione dei monti* del Lorenzi.

Di siffatti poemi pare che oramai sia passato il tempo, perchè ai nostri giorni la scienza ricerca con l'analisi rigorosa la cognizione precisa ed esatta dei fatti scientifici; in loro vece però non mancano poesie esprimenti i sensi suscitati nell'animo del poeta dal considerare le meraviglie della natura, della scienza o dell'arte, o poesie che hanno per argomento l'uomo, i fatti della sua vita, le leggi morali che li governano, come le odi del Parini, quella *Al signor di Montgolfier* del Monti, la *Conchiglia fossile* dello Zanella, *Canto d'Igea* del Prati, il *Bove* e l'ode *Alle fonti del Clitumno* del Carducci.

## XIII.

### Poesia drammatica.

La drammatica, frutto non solo di fantasia, ma anche di meditazione vigorosa, in ogni letteratura è l'ultima a sorgere fra le tre grandi

forme poetiche, giacchè la sua indole è tale che essa non può fiorire se non in periodi di avanzata civiltà. Quando l'ingegno umano non è ancora maturo in ogni sua potenza, il poeta non sa spogliarsi della propria individualità e dimenticare interamente sè stesso, per trasferirsi tutto nei personaggi che crea, provare i loro affetti medesimi, rappresentarli in modo perfetto. Per ben figurare un intreccio di fatti che si svolge in atto dinanzi alla mente del lettore o agli occhi dello spettatore, si richiede, oltre una speciale capacità e intrinseca attitudine dell'ingegno, una grande conoscenza del cuore umano, una grande esperienza della vita; doti queste che non possono aversi nella giovinezza dei popoli.

Scopo della drammatica è di rendere sensibile un'azione della vita umana per mezzo di personaggi, che con le parole e le opere la rifacciano; quindi è di sua natura poetica, sia che si scriva in prosa, sia che se ne cavi l'argomento dalla storia o dalla società vivente, perchè sempre il dialogo dev'essere vivace, si richiede l'opera della fantasia, e tutto ciò che costituisce il dramma, fa d'uopo crearlo. Oltre di che la drammatica è efficacissima a commuovere gli animi, specialmente se si aggiungano la valentia degli attori e i prestigi delle scene. Infatti il teatro fu istituito dagli antichi, affinchè fosse scuola di virtù, e in Grecia fu la cattedra dalla quale insegnavansi religione e morale, il campo in cui tutte le arti belle potevano gareggiare.

La drammatica ebbe origine dalla lirica e precisamente dalla lirica corale che, fra' Greci, cantava le lodi dei Numi nelle cerimonie religiose. Si cominciò prima a dividere il coro in varie schiere, e si rappresentarono con atti esterni e discorsi i vari momenti della cerimonia, la quale ordinariamente celebrava le avventure di Dioniso (Bacco) coi *ditirambi*, o canti corali, fatti sulle piazze o nel tempio del nume prima e poi sui teatri (quinto secolo prima di Cristo). Essendo poi costume degli antichi greci d'immolare un capro (*tragos* — roditore delle viti e quindi nemico del dio) nelle solennità dionisiache di primavera e d'autunno (grandi e piccole), così quei canti si chiamarono *tragedie* o canti del capro. La trasformazione del coro ditirambico è attribuita a Tespi, ateniese (fiorito nel 536 a. C.), che si meritò il titolo di inventore della tragedia; ma ottenne alta perfezione, sempre informata a sentimenti religiosi, di patria, di moralità, dai tre grandi ateniesi Eschilo, Sofocle, Euripide, i quali si trovarono uniti, in una simbolica gradazione, nell'isola di Salamina il dì della vittoria di Temistocle sui Persiani: Eschilo combattendo, Sofocle conducendo il *peana* nel coro dei giovinetti che danzò intorno ai trofei, ed Euripide nascendo in quel giorno medesimo (5 ottobre 480 a. C.). Eschilo (525-456), considerato il vero fondatore della tragedia greca, presenta in magnifici quadri la miseria e i bisogni degli uomini di fronte alla possanza dei numi, e delle 7 tragedie che di

lui rimangono, la più grandiosa è *Agamennone*; perfezionatore della tragedia è Sofocle (496-406), che nei suoi drammi ritrae bellissimi caratteri, umani e veri; delle sue 7 tragedie rimasteci la più bella pare l'*Edipo re*; Euripide (480-407) segna il principio della decadenza drammatica, e restano di lui 15 tragedie (*Ecuba, Elettra*, ecc.). Delle tragedie greche fecero belle traduzioni italiane il Fraccaroli, il Maspero, il Bellotti e altri.

Ma dai ditirambi, cantati in certe orgie bacchiche e pieni di satirica licenza, sorse anche un'altra rappresentazione, intenta a mordere i costumi degli uomini pubblici o potenti della repubblica. Questo altro componimento fu la *comedia* (canto dell'orgia o del contado), così detta perchè si cantava nei villaggi, durante i sollazzi e l'ebbrezza licenziosa della vendemmia. Se ne vuole inventore il megarese Susarione (sec. 6°), ma il vero fondatore ne fu Epicarmo di Cos (478-467), e fu perfezionata nell'Attica da Aristofane (444-380) e da Menandro (322-299). Del primo, che con libertà di parola non mai più superata scherzò su tutti e su tutto, ci pervennero 11 comedie (le *Nuvole*, gli *Uccelli*, le *Rane*, la *Pace*, ecc.); il secondo, seguendo la scuola media che, lasciati gli argomenti politici e le caricature personali dell'antica, trattò solo soggetti tolti dalla vita privata, creò la comedia nuova, la quale con fine accorgimento deduceva dall'osservazione della vita umana caratteri ideali ben delineati e coloriti, tipi veri e viventi.

Delle sue comedie restano pochi frammenti, bastevoli però a far conoscere il grande ingegno del poeta.

La tragedia e la comedia dunque furono le forme antiche della poesia drammatica greca: quella, rappresentante un contrasto di forti affetti e segnatamente la lotta disuguale degli eroi contro il *fato*; questa, satira civile e politica da principio e poi satira morale. La tragedia si aggirava intorno a fatti storici importanti, con scioglimenti terribili e luttuosi (*catastrofi*); era solenne di concetto, splendida di forma, semplicissima nell'intreccio e nella sceneggiatura, e abbellita dai *cori*, nei quali si manifestava la coscienza pubblica variamente commossa dai fatti che davano materia all'azione. La comedia fu prima licenziosa e mordace, poi venne ridotta entro i confini della vita famigliare per dipingere i costumi degli uomini.

Fra i romani si ebbero prima le *Atellane* e i *Mimi*, comedie popolari e satiriche; poscia, d'imitazione greca, si ebbero i drammi di Livio Andronico, di Nevio e di Ennio; ma i migliori autori di comedie latine furono l'umbro Accio Plauto (250-184) e Publio Terenzio Afer, cartaginese (196-159). Ambedue tolsero spesso da Menandro le situazioni, i caratteri e spesso anche il dialogo delle loro comedie; cosicchè per essi conosciamo il valore e l'indole delle comedie dell'autore greco. Le comedie di Plauto (*Captivi*, *Trinummus*, *Aulularia*, *Miles gloriosus*), sebbene non originali, sono una pittura sincera

dei costumi e della vita dei romani nel 6° secolo di Roma, e sono anche la espressione della lingua viva del popolo in quell'età. Le sei comedie di Terenzio (*Andria, Eunuco, Adelfi,* ecc.) hanno lingua più delicata e pura, caratteri più morali e più veri, e condotta più regolare dei lavori dramatici precedenti.

In Italia la drammatica fu in origine esclusivamente religiosa, poichè in forma di *laudi* (liriche religiose), essa volgarizzò gli antichi misteri che in latino si erano celebrati per tutto il medio evo nelle chiese e sulle piazze dei paesi cristiani; presto però assunse, per forma esclusiva delle rappresentazioni sacre, la stanza in ottava rima, che rimase alla drammatica anche nell'*Orfeo* del Poliziano e in molte composizioni del 500 e 600, specialmente campagnuole. Nei secoli XV e XVI si usò anche la terzina come metro poetico delle rappresentazioni sacre nell'Italia meridionale, dove per altro appare allora anche l'endecasillabo incatenato, tolto dalle rappresentazioni burlesche popolari e usato dai poeti meridionali del 400 nella poesia letteraria. Ciascuno di questi endecasillabi ha la rima al mezzo colla parola finale del verso precedente, come questi del *Trionfo della fama* del Sannazzaro, messi in bocca a Minerva:

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Son colei
che co' consigli miei — con la prudenza
esalto ogni potenza — . . . . . . . . . . .

Dagli endecasillabi rimati internamente fu fa-

cile il passaggio agli endecasillabi sciolti, e difatti nei primi anni del 500 appare lo sciolto come metro della poesia drammatica, piano nelle tragedie e sdrucciolo nelle comedie, il quale tiene, quasi solo e glorioso, il campo in questo genere poetico fino al secolo XVIII. Allora Pier Jacopo Martelli toglie dalla poesia francese il distico alessandrino, formato di due versi settenari (verso *martelliano*), e lo introduce ne' suoi drammi; e questo metro, favorito dall'esempio autorevole di Carlo Goldoni, diventa il preferito dai nostri scrittori drammatici, tanto che ricompare ancora di quando in quando in qualche lavoro drammatico dei nostri giorni; a esempio nel *Cantico dei Cantici* del Cavallotti.

Tutti i componimenti drammatici sono distribuiti in *atti* o parti compiute in sè e che permettono un po' di riposo, e gli atti sono suddivisi in *scene*, determinate dall'entrare e dall'uscire dei personaggi. Nella tragedia e nella comedia gli atti sono tre o cinque: per lo più cinque nella tragedia, e tre nella comedia, specialmente se è in prosa. Le parti della tragedia sono: la *protasi*, scene che servono d'introduzione al dramma e ne preparano il soggetto; l'*epitesi*, che è il nodo o l'intreccio, la parte sostanziale del fatto; la *catastrofe*, che è il risolvimento del nodo, ossia la fine della tragedia. Anticamente la protasi era formata da un prologo, che oggi torna a rivivere, come nei lavori del Cossa e del Cavallotti. Si soleva anche dagli antichi far cantare dai *cori*, fra un atto e l'al-

tro, qualche cosa morale sull'azione svolta poco innanzi; ma i moderni, come l'Alfieri, lo Shakespeare, lo Schiller, il Corneille e altri tragici nostrali e forestieri, li tralasciarono per rendere più serrata la rappresentazione. Solo il Manzoni nelle sue tragedie l'*Adelchi* e il *Carmagnola* introdusse i cori per esprimere con essi i propri sentimenti sui fatti storici rappresentati, aggiungendo così anche questa innovazione alla tragedia, come già ve n'aveva portata un'altra, non tenendo conto delle due unità di tempo e di luogo, che, coll' unità d'azione, formarono sempre, prima di lui, i canoni supremi della composizione tragica.

Infatti l' unità d'azione è quella che vuol essere veramente rispettata, perchè sia stretto e necessario il legame fra le parti; del resto deve essere indifferente che l'azione si svolga in un giorno, in un mese, o in un anno; in piazza, in campagna, o in casa.

Il primo tragico italiano fu il Trissino (*Sofonisba*), al quale seguirono il Rucellai (*Rosmunda*) il Tasso (*Torrismondo*), il Maffei (*Merope*) e altri, finchè venne l'Alfieri, creatore del nostro teatro tragico. La tragedia alfieriana, inspirata dall'amore alla libertà e dall'odio alla tirannide, rappresenta in generale la lotta degli oppressi e degli oppressori, della libertà colla tirannide, e tratta soggetti tolti per lo più dalle storie e dalle leggende di Grecia e di Roma. Le migliori tragedie dell'Alfieri sembrano essere il *Saul*, l' *Oreste*, il *Filippo*, la *Virginia*, la *Mirra*.

All'Alfieri seguirono: il Monti (*Aristodemo, Galeotto Manfredi, Caio Gracco*), il Foscolo (*Tieste, Aiace, Ricciarda*), il Pellico (*Francesca da Rimini, Iginia d'Asti, Eufemio di Messina, Ester d'Engaddi*, ecc.), il Niccolini (*Giovanni da Procida, Arnaldo da Brescia, Filippo Strozzi*, ecc.) e il Manzoni.

Fra gli stranieri sono celebri: i francesi Corneille, Racine, Voltaire e l'Hugo; i tedeschi Schiller e Göthe; gl'inglesi Shakespeare e Byron.

La comedia ha, come la tragedia, la protasi, il nodo e la catastrofe; deve avere unità d'azione, frizzi leciti e allusioni morali convenienti per correggere con un ridicolo urbano i difetti e le debolezze degli uomini. Chiamasi comedia di *carattere* quella la cui bellezza dipende da un personaggio ben tratteggiato nella sua indole; comedia d'*intreccio*, quella la cui bellezza nasce dal nodo così stretto delle azioni dei personaggi che sembra impossibile trovarne lo scioglimento. *Il burbero benefico* del Goldoni appartiene alla prima specie; il *Ventaglio perduto*, dello stesso autore, alla seconda. Scrittori italiani di comedie furono il Machiavelli, il Dovizi (detto cardinal di Bibiena), l'Ariosto, il Goldoni, il Nota, Paolo Ferrari e non pochi altri, fra cui Leopoldo Marenco, Giuseppe Giacosa, Ferdinando Martini e Achille Torelli, che vivono tuttora e fanno sperar bene di questo componimento fra noi. Fra gli stranieri vanno segnalati Molière, Scribe e Sardou in Francia, Calderon e Lopez de Vega in Spagna.

Dalla tragedia derivarono: nel 500 l'*Idillio o dramma pastorale,* componimento drammatico non complicato, rappresentante azioni più o meno pietose di pastori o di contadini, come sono l'*Aminta* del Tasso, il *Pastor fido* del Guarini e recentemente la *Celeste* del Marenco; nel 600 il *melodramma,* rappresentazione tragica accompagnata dalla musica, la quale assunse forme e metri lirici per meglio adattarsi al canto. Pare che il primo melodramma fosse la *Dafne* del Rinuccini, ma si considera come principe dei poeti melodrammatici il Metastasio del secolo passato, e nel nostro secolo si sono segnalati fra noi Felice Romani, il Boito e il Ghislanzoni. Il melodramma si chiama anche *opera,* che è buffa o seria, secondochè il soggetto è scherzevole o no.

Alla comedia si collega la *farsa,* breve comediola, per lo più di un atto solo, la quale, con modi buffoneschi, purchè non scurrili, e con graziosi, ma urbani equivoci, rappresenta un fatterello ridicolo per rallegrare gli spettatori e ricrearli dopo l'attenzione prestata alla precedente azione tragica. Unico esempio greco è il *Ciclope* di Euripide; i Latini ebbero le *exodia* o rappresentazioni ridicole, come le *sature* e le *atellane,* che erano destinate a terminare il divertimento scenico; noi Italiani ne abbiamo molte, vivaci, piene di brio e talune anche istruttive insieme e divertenti.

Le letterature moderne hanno anche un altro genere drammatico, intermedio fra la tragedia

e la comedia, cioè il *dramma*, che, in senso generico, vale qualsiasi componimento rappresentativo, ma in ispecial modo indica la rappresentazione pietosa di un fatto grave, tendente al tragico, con tratti comici. In Italia fu una imitazione dei drammi lacrimosi della Francia, ma, perfezionato secondo il gusto nostro naturale, sempre piacque più della tragedia, perchè unisce il serio al faceto, mette in azione molti personaggi, e pone a contrasto differenti affetti. Il dramma può essere storico o d'invenzione, scritto in prosa o in poesia; in ogni modo richiede verità, naturalezza e verosimiglianza nei personaggi e nell'azione. Belli esempi di drammi sono quelli del Sonzogno, del Battaglia, del Revere, del Turotti, del Cossa, del Cavallotti e di altri viventi.

## XIV.

## Narrazioni storiche.

Chiamansi narrazioni storiche quei racconti fondati sulla verità dei fatti che essi espongono in modo schietto e ordinato. Le principali narrazioni storiche sono: la iscrizione, la relazione, il diario, le memorie, la cronaca, gli annali e la storia.

L'ISCRIZIONE (epigrafe) è un breve scritto, spesso in marmo o sul bronzo, per tramandare la memoria di una persona o di un fatto. Può essere:

*a*) *monumentale*, distinta in *sacra*, se fatta per cose o luoghi sacri, e *civile*, se per fatti civili;

*b*) *onoraria*, in onore di qualche personaggio e impressa sugli archi, a piè delle statue, su colonne, medaglie, ecc.;

*c*) *funebre*, in onore di qualche estinto, e divisa in *temporanea*, se collocata sulla porta della chiesa o ai lati del catafalco durante gli onori funebri, e *permanente* (epitafio), se scolpita sul sepolcro;

*d*) *dedicatoria*, che si suol mettere di fronte alle opere intitolate a illustri personaggi o ad una persona cara.

Dal vedere che un' iscrizione è breve, non si argomenti ch'ella sia facile; anzi è tenuta por uno dei più difficili lavori, perchè richiede: pensieri essenziali, uno stile breve e sentenzioso, un'armonia squisita nelle parole. Fra i nostri epigrafisti meritano il primo luogo il Giordani, il Muzzi e, tra i viventi, il Carducci e il Bovio. Ecco un esempio di epigrafe; è di Pietro Giordani, e fu messa sulla porta d'una scuola:

« Entrate lietamente, o fanciulli: — Qui s'insegna, non si tormenta. — Non faticherete per bugie o vanità: — Apprenderete cose utili per tutta la vita ».

La Relazione o storia di un viaggio è la narrazione dei fatti ai quali uno scrittore è stato testimonio, viaggiando in un paese. Sono relazioni il *Milione* di Marco Polo, i *Viaggi* del Vespucci, l'*Olanda*, la *Spagna* e gli altri *viaggi* del De Amicis.

Il Diario (effemeride o giornale) è il racconto quotidiano dei fatti contemporanei per tenerne ragguagliati tutti i popoli e tramandarne la memoria ai posteri che poi se ne gioveranno a comporre la storia. Oggi, col governo rappresentativo e democratico, i giornali si trovano moltiplicati di specie e di numero, quindi gli esempi sono alle mani di tutti; noteremo invece e soltanto che il giornale è indispensabile alla vita della società moderna, come quello che è mezzo potentissimo a diffondere il pensiero e le notizie dei fatti, e perchè, come disse Emilio Castellar, di semplici cittadini d'una città, il giornale ci fa cittadini del mondo.

Le Memorie dette anche *commentari*, sono il racconto schietto e particolareggiato di fatti, ai quali lo scrittore partecipò o almeno fu testimonio. Tali sono i *Commentari della guerra gallica e civile* di Giulio Cesare, i *Commentari della rivoluzione francese* del Papi, le *Mie prigioni* del Pellico, i *Miei ricordi* dell'Azeglio, ecc.

La Cronaca è il racconto particolareggiato di fatti o contemporanei o almeno recenti, scritto in istile semplice, con ordine cronologico e con precisa indicazione di luoghi e di tempi, ma senza quel legame intrinseco fra gli avvenimenti e senza quel lume di critica, che si hanno nella storia. Questa umile forma di storia fu molto necessaria in passato, perchè servì a conservare memoria dei fatti e quasi di fonte storica, sebbene, per aver tale una cronaca antica, convenga andare con discernimento e prudenza,

perchè alcune furono scritte per spirito partigiano, e altre potrebbero essere apocrife, come quelle di Matteo Spinelli e di Ricordano Malespini, avute per composte nel 1200 e mostrate poi, quasi con evidenza, falsificazioni di secoli posteriori (Bartoli). Nei primordi della nostra letteratura abbiamo parecchie cronache sì in latino che in volgare, ma il più bell'esempio è la *Cronaca fiorentina* di Dino Compagni.

Gli Annali sono il racconto dei fatti accaduti anno per anno. Questa specie di narrazione storica risale ai più antichi tempi di Roma, quando i sacerdoti registravano negli *annales pontificum* i nomi dei magistrati, le date e le notizie più importanti. Ha però l'inconveniente di troncare la narrazione quando non converrebbe o di protrarla oltre il dovere, perchè i fatti non si compiono sempre pari pari coll'anno. Il più insigne esempio che vanti in questo genere la nostra leiteratura, è dato dagli *Annali d'Italia* del Muratori.

La Storia « è un'accurata esposizione di fatti veramente accaduti, diligentemente studiati nelle loro circostanze, nelle loro cause e nei loro effetti, narrati con rigorosa esattezza e imparzialità » (Finzi). Le doti della storia devono essere la veridicità e l'imparzialità, perchè essa deve collocare ogni fatto e ogni personaggio nella loro vera luce, cioè quali veramente furono; dal che risulta che la storia è un scienza, nella quale lo storico, con matura e severa riflessione e con metodo rigorosamente scientifico, segue

lo svolgersi degli avvenimenti senza considerare sè stesso. La storia però è anche un'arte per la disposizione chiara, ordinata ed euritmica dei fatti, per la loro rappresentazione naturale, vivace ed evidente, per la lingua propria ed elegante che usa, e per il colorito e il rilievo che dà alle persone e alle cose col magistero dello stile. Perciò il De Leva definì la storia: « la realtà degli avvenimenti umani artisticamente rappresentata ».

La storia è generalmente distinta:

*a*) secondo il tempo, in: — *antica*, che narra i fatti avvenuti dall'origine dell'uomo fino alla caduta dell'impero d'occidente (.... — 476 d. C.); — *del medio evo*, che dalla caduta dell'impero d'occidente giunge fino alla scoperta dell'America (476-1492); — *moderna*, che narra tutti gli avvenimenti dalla scoperta dell'America alla caduta del dominio temporale dei papi (1492-1870);

*b*) secondo la materia, in: — *sacra*, se tratta di cose religiose; — *profana*, se racconta cose mondane, onde questa varia secondo la materia, e può essere civile, politica, artistica, letteraria, ecc.;

*c*) secondo l'estensione, in: — *universale*, che narra i fatti di tutti i tempi e di tutti i luoghi, come quella del Cantù; — *generale*, che narra i fatti di una parte del mondo, come la *Storia d' Europa* del Giambullari; — *particolare*, la quale racconta i fatti di un popolo solo (*nazionale*) o di una città (*municipale*), oppure un

fatto unico (*monografia*), i casi della vita d'un individuo (*biografia*, o *necrologia*, se la persona è morta di recente), o la vita del proprio autore (*autobiografia*). A esempio sono particolari la *Storia d' Italia* del Bertolini, la *Storia di Torino* del Cibrario, la *Congiura dei baroni di Napoli* di Camillo Porzio, la *Vita di Dante* del Balbo, la *Vita del Cellini* e la *Vita di V. Alfieri*.

Chiamansi *fonti storiche* tutti i materiali che, dando comechessia notizia dei fatti, servono a formare la storia; per esempio, le cronache, le lettere, i diplomi, gli statuti delle città, le epigrafi e tutte le scritture, nelle quali direttamente o indirettamente è conservata una più o meno estesa memoria degli uomini e delle cose. Si suole quindi ridurre le *fonti* a cui attinge lo storico, a tre specie: la *tradizione* (ricordo orale di un fatto tramandato di generazione in generazione); — i *monumenti* (oggetti che ricordano un fatto), che sono *materiali* (*muti* o *parlanti*, secondochè non hanno o hanno un'iscrizione giustificatrice) o *morali* (istituzioni o cerimonie che celebrano qualche avvenimento); — i *documenti* (scritture che provano la verità di un fatto).

Le parti organiche della storia sono la *geografia* e la *cronologia*; quella, scienza che descrive la terra: questa, scienza che precisa le date; le quali a ragione sono dette *occhi della storia*, perche i fatti avvengono necessariamente nello spazio e nel tempo.

Termineremo questo capitolo accennando bre-

vemente all'ufficio della storia, la quale è, tra i componenti narrativi, il più nobile e il più importante, poichè serve a correggere i giudizii sui fatti avvenuti e sugli uomini che furono, esamina le colpe e i meriti di ciascuno per dare in premio biasimo o lode, ed è scuola di civili virtù. Infatti senza di lei l'uomo sarebbe privo di molte cognizioni, vivrebbe una vita effimera dentro il cerchio dei pochi anni che passa su la terra, non avrebbe i grandi modelli da imitare, e neppure vi sarebbe lo svolgimento delle arti e delle scienze. Gli antichi diedero alla storia il titolo di *maestra della vita,* e ben a ragione, imperocchè essa insegna all'uomo a venerare il passato, a governare il presente e a regolare il futuro, nei quali tre uffici è riposta tutta la sua utilità e importanza.

## XV.

## Racconti d'invenzione.

I racconti d'invenzione hanno per soggetto fatti immaginati conforme a verosimiglianza, e hanno lo scopo di educare, cioè mirano a rappresentare l'uomo per dar cognizione della sua natura, de' suoi costumi, de' suoi progressi e delle relazioni colla sua famiglia, colla città e col mondo. Ond'è che essi per il fine apparterrebbero propriamente al genere insegnativo o didascalico, ma sono collocati nel genere narrativo, perchè la forma e il mezzo, ond'essi am-

maestrano, è il racconto. I principali racconti di immaginazione sono: la *favola*, la *novella*, il *romanzo*.

La Favola è il racconto di una semplice azione attribuita per lo più ad animali e talvolta anche a esseri inanimati e astratti per adombrare qualche verità. Essa è quindi un parlare per esempi, la cui origine si perde nei lontani secoli, e che troviamo fra tutti i popoli e in tutti i tempi. Questo genere di parlare dipende, nei popoli rozzi, dalla tendenza ingenita nell'uomo ad attribuire qualità umane agli oggetti della natura e agli esseri viventi, specialmente animali, più conformi a lui di abiti e di caratteri, come sarebbe il dire, a esempio: l'*ira* del vento, il *sorriso* del cielo, la *timidità* dell' agnello, la *fedeltà* del cane, e simili. Nei tempi civili in vece, la favola è il parlare dei deboli, dei servi, di coloro insomma che, non potendo dire tutta e chiara la verità, l'adombrano in figure. I fanciulli e il popolo minuto si dilettano assai delle favole, le quali del resto sono utilissime perchè, vestendo di forme sensibili i precetti e le verità morali, le rappresentano più efficacemente alla fantasia e in modo che non si dimenticano più.

Le parti della favola sono due, cioè:

*a*) il *racconto*, esposizione breve, chiara e facile del soggetto, il quale dev'essere verisimile, ossia tale che i personaggi della favola non contraddicano alla propria natura, ma parlino e operino come se avessero realmente le

facoltà umane loro attribuite; e inoltre dev'essere trattato con naturalezza e con semplicità, tenendo conto dell'indole e delle qualità che hanno da natura gli animali e gli oggetti introdotti ad agire;

*b*) la *moralità*, ossia l'insegnamento che se ne ricava, e il quale può essere o in principio, quasi tesi da dimostrare, o in fine, quasi conclusione, o anche taciuto, perchè facile a desumersi dal racconto.

La favola, che riceve molta vita dal dialogo, può essere scritta in prosa o in versi, ma si nell' una che nell' altra forma, segue le stesse regole, solo che la poetica riesce più leggiadra e più gradita per gli abbellimenti che riceve dalla poesia. La favola poi prende differente nome a seconda dei personaggi che vi agiscono, e così chiamasi: *apologo*, se prendono parte all'azione solo bruti o solo esseri inanimati; — *parabola* o *allegoria*, se vi agiscono solo esseri ragionevoli; — *mito*, se gli attori sono personificazioni di cose astratte e ideali; — *favola mista*, se l'azione è compiuta anche da uomini.

Antichi e famosi favolisti furono il frigio Esopo (VI sec. a. C.) e il latino Fedro, (di origine macedone, I sec. E. V.); ma anche alla nostra letteratura non mancarono buoni scrittori di favole, come il Firenzuola del 500, il Roberti, il Bertòla, il Casti, il Passeroni, il Pignotti, il Fiacchi o Clasio e il Gozzi, tutti del secolo passato. Fra i moderni favolisti europei sono da ricordare il Lessing, il Moore, il Kirloff e, più celebre di

tutti e degno di stare a pari degli antichi, il francese *La Fontaine.*

La Novella è la narrazione particolareggiata di un' azione famigliare non molto complessa, vera o almeno verosimile, cioè tale che, se non è veramente accaduta, abbia la probabilità di avvenire.

Il suo pregio sta nel saper cogliere e rappresentare il vero che trovasi negli affetti, nelle azioni, nelle stranezze o nelle ridicolezze che vediamo nelle famiglie; quindi troviamo in essa tutto ciò che è nella famiglia: ogni genere di persone, dalle più alte alle più umili; il linguaggio e lo stile famigliari; la parola naturale, senza studio, proprio come è parlata. Altre doti importanti della novella sono la schiettezza, la spontaneità e la varietà dello stile, oltre alla verità e naturalezza nel ritrarre i tempi, i luoghi e le persone. Essendo la novella una rappresentazione del mondo nella cerchia della famiglia, è facile capire che gli antichi non l'avessero o almeno che fosse poco fiorente tra loro, perchè appo i Greci e i Romani l'uomo non aveva valore per sè e nella sua famiglia, ma nella città e nello stato. Quindi è che troviamo questa forma molto adoperata nelle letterature moderne, e anche la nostra conta molti novellieri. Lo svolgimento storico della novella si può considerare diviso in tre stadi principali, cioè il popolare, il classico e il moderno. Diremo di tutti e tre il più brevemente possibile.

La novella *popolare* sorge nei periodi primitivi

della civiltà, e si diffonde tra il popolo per mezzo della tradizione orale, ma è un racconto semplice e curioso di fatti e passioni non gravi e collo scopo di moralizzare. Tale specie di novella fu molto coltivata e fra il popolo e dagli scrittori nei vari paesi dell'oriente (come le *Mille e una notte*); ma nel medio evo la civiltà araba la portò nell'Europa meridionale e occidentale, dove si svolse una ricca fioritura novellistica con racconti religiosi e cavallereschi. Sono novelle popolari religiose quelle che raccontano il Passavanti e il Cavalca nelle loro opere; sono in vece cavalleresche quelle del *Novellino* che è uno dei più antichi testi di nostra lingua.

La novella *classica* consiste in un breve intreccio di casi o di affetti fra due o più persone, immaginato e condotto in guisa da mettere in rilievo, talora in modo satirico e burlesco, certi caratteri umani, certe costumanze sociali. A formare questa specie di novella ha avuto certo molta parte quella orientale e popolare; infatti ve ne sono parecchie, le quali hanno tratto senza dubbio la materie loro dal Novellino o da novelle arabe. I migliori novellieri classici sono: il Boccaccio, il Sacchetti e il Fiorentino nel 300; il Giraldi, il Grazzini o *Lasca* e il Bandello nel 500; il Soave nel secolo passato, e il Guerrazzi che forse è l'ultimo scrittore di novelle con intento morale e sul tipo classico. (Si legga quella intitolata *Il Romeo e il conte Raimondo* nella *Battaglia di Benevento*, cap. XI).

Tutti i novellieri classici dovrebbero essere letti e studiati con grande amore e pazienza, perchè la novella classica, che fiorì rigogliosa in Italia, in Francia, in Spagna, in Inghilterra, che offrì materia co' suoi molteplici argomenti a drammi, a comedie (p. e., molte tragedie dello Shakespeare) a poemi romanzeschi, e che accolse in sè il comico, il tragico, il fantastico e lo storico, sarebbe fonte d'imagini belle e di scene potenti ed efficaci, e darebbe l'impulso a una varietà ricca di argomenti, che oggi manca alla produzione novellistica e romantica. Vediamo infatti la novella moderna.

La novella *moderna* è una trasformazione essenziale della classica, poichè ora si compiace quasi solo di soggetti lugubri e amorosi, e si svolge con maggior estensione ed intreccio. Essa, per la forma, è prosastica o poetica: per la materia, storica o d'invenzione: per lo scopo, ricreativa o educativa. Quando è breve, rapida, affrettata e molto descrittiva, la novella piglia anche il nome di *bozzetto,* nel quale genere si è molto segnalato ai nostri giorni il De Amicis coi suoi bozzetti della *Vita militare.* Intanto rispetto alla novella moderna si noti che vuol essere armonicamente condotta nelle parti, per rendere in chiara luce i fatti e i caratteri, senza stanchevole prolissità, nè soverchia brevità. Essa, narrando casi della vita quotidiana a ogni qualità di lettori, sdegna ogni elevatezza di stile e ricercatezza di vocaboli; vuole al contrario essere semplice nella lingua e nell' espressione,

non senza però quella grazia e quell' eleganza naturali ed efficaci a presentare un quadro evidente e artistico. Fra i migliori autori di novelle la nostra presente letteratura registra i nomi di Salvatore Farina, Edmondo De Amicis, Cesare Donati, Luigi Capuana e parecchi altri, tutti viventi.

Il Romanzo, così detto perchè scritto da prima in lingua *romana* o *romanza*, è un componimento narrativo, in cui, sotto forma fantastica, si rappresenta la vita famigliare e cittadina, coi suoi bisogni, i suoi ideali, i suoi affetti, i suoi costumi, le sue lotte; è, insomma, un piccolo mondo creato a imagine della realtà e rappresentato nella viva narrazione di un fatto molto complesso, che si svolge e compie a mano a mano ora contrastato, ora favorito.

Poichè il romanzo è un racconto di affetti privati e di casi attribuiti a uomini, si può ritenere per fermo ch'esso è antichissimo, e lo troviamo infatti nella letteratura greca (*Dafni* e *Cloe* di Longo Sofista) e nella latina (l'*Asino d'oro* di Apuleio); ma nelle classiche letterature era un genere ibrido e imperfetto, come lo mostra il fatto, che fiori solo in periodi di decadenza. Quando nel medio evo la satira immortale del Cervantes e del Tassoni tolse ogni pregio ai racconti cavallereschi in prosa e in verso; cominciarono a scriversi racconti intessuti su casi della vita moderna, o su fatti appartenenti alla storia, e nel secolo passato si ebbero romanzi filosofici, come il *Candido* del Voltaire,

l'*Emilio* del Rousseau, ecc. Nel nostro secolo il romanzo ha avuto una grande moltiplicità di forme, essendosi allargato a rappresentare ogni aspetto della vita sociale e piegato a tutte le scuole letterarie. Abbiamo quindi il romanzo *storico, sociale, di costume* e *psicologico.*

Il romanzo storico è propriamente una narrazione fantastica che ritrae la condizione reale di una società in un determinato periodo storico. Il creatore di questa specie di romanzi fu lo scozzese Gualtiero Scott, il quale nei suoi romanzi rifece e ricostitui idealmente e poeticamente tutta la storia del suo paese; dopo di lui abbiamo in Francia Alessandro Dumas il vecchio, il quale tessè una fantastica collana di racconti, pigliando come fondo la corte dei Valois e dei Borboni fino a Luigi XVI; e, in Italia, per tacere dei primi tentativi, Alessandro Manzoni, che fu il vero padre del romanzo storico italiano, perchè colle peripezie inventate di Renzo, di Lucia e di altri personaggi, collocati con verità nei costumi e nelle condizioni dell'Italia del 1600, ha mirabilmente rappresentato, nei suoi *Promessi Sposi*, lo stato della Lombardia sotto l'oppressione spagnola nel secolo XVII. Dopo il Manzoni altri romanzieri storici si ebbero, come il Grossi, il Cantù, il Guerrazzi, l'Azeglio, i quali, narrando azioni storiche, abbellite nei loro romanzi con acconce invenzioni, tennero vivo il sentimento patriottico nel popolo italiano. Dopo l'unità d'Italia pochi romanzi storici si sono scritti; ma fra essi vanno ricordati i romanzi del Ca-

pranica (*La congiura di Brescia, Fra Paolo Sarpi, Re Manfredi*, ecc.), il *Castruccio* di Vittorio Bacci, il *Tito Vezio* del Castellazzo e i romanzi del Giovagnoli, i quali ultimi hanno ritratto molti episodi della storia romana con grande diletto e istruzione dei lettori.

Il romanzo sociale è quello che mette in evidenza certe piaghe e certi difetti della società, e propone rimedi secondo le idee dello scrittore. Questo genere fiorì specialmente in Francia con Eugenio Sue, Victor Hugo e Giorgio Sand; oggi in Italia se ne sono scritti parecchi per ritrarre la borghesia povera e quella arricchita, come *Teresa* e *Lydia* di Neera (Anna Radius).

Il romanzo di costumi prende pretesto da fatti imaginari per descrivere costumi di tempi e di luoghi; fu ideato dal Balzac sulla scorta dello Scott e di Geoffroy Saint-Hilaire, e tali sono il *Viaggio di Anacarsi* del Barthèlemy, *Fabiola* del Wiseman e i viaggi di Giulio Verne.

Il romanzo psicologico o intimo descrive il nascere e il crescere degli affetti, seguendone tutti i moti e le circostanze, e d'ordinario è molto appassionato. Il primo romanzo di tal genere si può ritenere la *Vita nuova* di Dante; poi si ebbero le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo, l'*Angiola Maria* del Carcano e molti altri.

In questi ultimi tempi però il romanzo, scioltosi dai vincoli onde tenevasi legato a questa o

a quella categoria, ha assunto due forme essenziali, ed è soggettivo od oggettivo, secondo che l'autore rappresenta sè stesso nei personaggi, o racconta i fatti lasciando da parte la propria personalità artistica. Le due forme si svolgono coi romanzi *analitici* o di osservazione e con quelli *veristi* o sperimentali. I primi sono sorti in Francia dalle tragedie di Corneille e di Racine, dalle comedie di Molière, dai racconti di La Bruyère e di La Rochefoucauld e dai romanzi anteriori al Balzac; e, oscurati per alcun tempo dai romanzi di costumi, ora tendono a risorgere per opera di eletti ingegni francesi, quali il Barrès, il Maupassant, il Bourget e altri. In Italia sono bellissimi i racconti di questa specie del Barrili, del Farina, del Fogazzaro e di altri non pochi, i quali studiano la vita umana interiore, e, raccogliendo un' azione semplice, fra pochi personaggi, intorno a un fenomeno, a un caso di coscienza, accumulano tutto l'interesse nella pittura dei caratteri e nell'osservazione intensa e delicata d'ogni incidente e dei sentimenti. I romanzi veristi non sono che romanzi di costumi, ma dipingono le varietà umane e le differenti specie sociali con ampiezza, con varietà, introducendovi la poesia, la fisiologia e l' analisi. Questa specie è fiorita largamente in Francia per opera di due grandi romanzieri, lo Zola e il Daudet, dei quali in Italia seguono le orme il Verga, il D'Annunzio, il Capuana e qualche altro.

Il romanzo, di qualunque forma sia, vuole una

condotta naturale, come quello che rappresenta scene della vita e spesso ci trasporta nella famiglia e nella conversazione domestica. Deve far prima conoscere il luogo ove avvengono i fatti; svolgere un argomento importante, dilettevole, istruttivo, e farlo procedere con naturalezza, in corrispondenza ai fatti secondari; deve mantener veri, svariati e costanti i caratteri dei personaggi; avere varietà di stile, con dialoghi, narrazioni, descrizioni opportune, e specialmente conservar sempre il senso morale.

Altri componimenti d'invenzione sono l'*aneddoto* o *storiella*, racconto di un fatterello brioso e di poca importanza; la *leggenda*, breve narrazione di un fatto meraviglioso; il *racconto*, specie di novella ma più serio ed educativo; e tutti i libri che oggigiorno si sono scritti, per istruire ed educare i ragazzi con diletto, da valenti autori, quali il De Amicis, il Mantegazza, Ida Baccini, Felicita Morandi, Anna-Vertua-Gentile e altri.

## XVI.

## La descrizione.

Descrivere è rappresentare colla parola un oggetto alla mente per modo che essa lo abbia chiaro chiaro innanzi a sè, come se si mostrasse all'occhio in un dipinto; perciò si può dire che descrivere è dipingere con le parole. Gli oggetti

che si possono descrivere, sono o reali o finti, ossia esistono realmente o sono frutto della nostra immaginazione. Se l'oggetto è reale, la descrizione dev'essere esatta, ossia vera; se l'oggetto è immaginario, la descrizione dev'essere verisimile.

La qualità dunque più essenziale della descrizione è la verità o, in difetto di essa, la verisimiglianza. Si tratta di descrivere un fatto storico? Bisogna rendersi ragione del tempo in cui avviene, dei personaggi che vi hanno preso parte e delle circostanze che lo hanno accompagnato. Queste particolarità sono della più grande importanza in questo genere di componimenti, nè si possono trascurare senza esporsi al pericolo di cadere in grossolani errori e in vergognosi anacronismi.

Si tratta invece d'una descrizione fantastica, dove agisce solo l'immaginazione? Anche qui occorre la verisimiglianza e, quando siano ammessi alcuni dati più o meno reali, bisogna aver cura che tutto il resto si accordi con essi. Si porrà pertanto tutto lo studio nella scelta dei particolari. Infatti un oggetto si può presentare sotto mille forme differenti, secondo l'aspetto sotto cui si considera, e, per riprodurre ciascuna di queste forme, bisogna scegliere fra un grandissimo numero di caratteri più o meno rilevanti, di cui altri devono essere descritti, altri lasciati nell'ombra. Per regola generale convien trascegliere solo quei particolari che aggiungano forza o vaghezza o evidenza alle cose, e

omettere quelli che formerebbero un ingombro inutile, atto più a confondere e annoiare il lettore, che a rivolgerlo all'oggetto descritto e a dilettarlo.

Fatta un' opportuna scelta delle parti, bisogna disporle con arte, e accomodare lo stile alla natura del soggetto; così si metterà sott'occhio prima il carattere più appariscente della cosa da descrivere, cioè quanto si presenta prima allo sguardo; poi di mano in mano le altre parti, ma sempre ordinate secondo la loro maggiore vistosità. Bisogna anche mettere in rilievo le note più caratteristiche ossia quanto distingue l'oggetto descritto dagli altri della stessa specie; e infine rendere la descrizione varia, piacevole, animata, opportuna e proporzionata al componimento di cui fa parte. (Cfr. Biasutti, *Metodo pratico per ben comporre.*)

Detto così delle regole, vediamo i nomi speciali della descrizione sia in prosa che in versi. Essa dicesi: — *antropografia* o *ritratto,* se descrive l'uomo (questa è *prosopografia,* se descrive il corpo: *etopeia*, se descrive l'indole e le qualità morali della persona); *teriografia,* se descrive le fattezze, l'anima e i costumi di un bruto; — *pragmatografia,* se descrive un fatto o una cosa; — *cronografia*, se descrive il tempo (aurora, tramonto, ecc.) — *topografia*, se descrive un luogo.

## XVII.

### Dell' oratoria.

L'oratoria si può dire che è la facoltà di ben parlare per convincere e persuadere; ma poichè in essa spiega la maggior sua forza l'*eloquenza* (da *eloquor*, parlo), facoltà di commuovere e di indurre gli altri a un dato fine, ne viene che comunemente i due vocaboli sono usati uno per l'altro senza distinzione. Intanto è certo che nell'oratoria, o eloquenza che dir si voglia, si manifesta la più grande virtù della parola, poichè è « sublime e meraviglioso, dice il Rigutini, vedere una moltitudine di uditori pendere dal labbro di un pubblico dicitore, lasciarsi dominare dalla sua voce e condurre ovunque ei voglia; è sublime e meraviglioso assistere nelle assemblee deliberanti al trionfo di colui che persuade o dissuade alcuna cosa posta in deliberazione; e fu sempre cagione di gran lode il salvare con la eloquenza dinanzi ai giudici un innocente, o il perseguitare un malfattore. » L'eloquenza si esercita nella scuola, nei congressi di letterati o di scienziati, dal pergamo, nel foro, nei parlamenti pubblici, nelle adunanze popolari, e fu in ogni tempo tenuta in grandissimo conto, specie dove si sentivano maggiori la necessità e la libertà di combattere il pregiudizio, l'errore della mente e le passioni, e dove si poteva liberamente bandire il vero.

Quindi nell'antica Grecia, divisa in tante piccole repubbliche, tutte animate dallo stesso spirito di libertà, tutte emule fra loro e tutte aspiranti ad Atene ch'era il focolare della loro vita politica, il centro d'ogni cultura industriale, letteraria, artistica e scientifica, l'eloquenza prosperò, ed ebbe culto, onore e bellissime scuole; e fra quel popolo intelligente, avvezzo alla vita pubblica, ottimo giudice degli oratori, sorse l'arte dell'eloquenza, la quale ebbe là tali cultori che, anche ai nostri giorni, le loro orazioni sono ottimo studio per chi intenda volger l'animo e l'ingegno alla pratica del parlare in pubblico. Soprattutti (Solone, Pericle, Lisia, Isocrate, Iseo, Iperide, Eschine) si eleva l'ateniese Demostene (385-322 a. C.), la cui eloquenza rampolla dalla lotta per la difesa della libertà della patria, ed è ancora, per la elocuzione pura e propria, per la vigoria dei pensieri, per la generosità degli affetti, per l'evidenza delle imagini e per lo stile ora semplice e pacato, ora splendido e vibrato, piena di efficacia in tutti gli animi devoti alla libertà.

Caduta, insieme colla indipendenza, la oratoria della Grecia, la vediamo risorgere molti anni dopo in Roma, come fondamento d'ogni cultura letteraria e come strumento principale per acquistar fama e potere. Sono grandi oratori romani Ortensio, Valerio Messala e Cicerone, (di Arpino, 648-711 di R.), il quale ultimo fu il più illustre, e personificò quanto di più sublime seppe produrre Roma nell'arte oratoria.

Dopo l'età romana prevalsero, nel medio evo, gli oratori sacri; e fra i moderni sono rinomati gli oratori inglesi, presso i quali è antico il libero governo e l'uso del dire; ma si può dire che ovunque sono liberi istituzioni e parlamenti, l'eloquenza fiorisce, e quindi anche fra noi, ora che lo Stato è risorto a libertà, la parola è divenuta potente istrumento di vita civile, e contiamo parecchi valenti oratori.

L'eloquenza non è solo la manifestazione dell'animo nostro per mezzo della parola, ma può essere anche eloquenza degli sguardi e dei gesti, delle lacrime e del silenzio, perocchè anche col lampeggiare degli occhi, coll'atteggiamento della persona, col pianto e pur col tacere a tempo e luogo si può naturalmente e con efficacia manifestare il sentimento interno e in modo vario l'animo degli altri. Di questa eloquenza degli atti, degli sguardi, del silenzio abbiamo non pochi esempi nella *Divina Commedia*, dove il poeta fa dir tutto ai suoi personaggi ritraendo nel loro muoversi, nel loro sguardo, nel loro sentire i sentimenti dell'animo, quelli specialmente che si possono meglio esprimere con segni che descrivere con parole. Così la Fortuna, alla quale gli uomini danno *biasmo e mala voce*,

.... s'è beata, e ciò non ode:
Con l'altre prime creature lieta
Volve sua spera, e beata si gode.

(*Inf.* 7°);

e tutto il canto X dell'*Inferno* può mostrare la

eloquenza degli atti e del silenzio con Farinata che *s'ergea col petto e con la fronte, come avesse l'inferno in gran dispitto,* e con Cavalcante Cavalcanti, che, chiesto a Dante se ancora vivesse suo figlio Guido,

> Quando s'accorse d'alcuna dimora
> Ch'io faceva dinanzi alla risposta,
> Supin ricadde e più non parve fuora.

Gli antichi, guardando al fine dell'oratoria, la divisero in tre generi: *deliberativa*, che persuadeva o dissuadeva dal fare una cosa; *dimostrativa,* che lodava o biasimava uomini e cose; *giudiziaria*, che faceva suo scopo la difesa o l'accusa. I moderni invece, dal luogo ove l'orazione si tiene, dividono l'eloquenza in: — *forense,* usata come la giudiziale per difendere o per accusare nei tribunali; — *politica,* usata nei parlamenti per fare o no una guerra, conchiudere o no un trattato, ecc.; — *accademica*, che risponde alla dimostrativa, e serve a trattare argomenti letterari o scientifici, tesse l'elogio di qualche persona o di una benefica istituzione, e si usa anche nelle scuole per l'inaugurazione dell'anno scolastico o per la distribuzione dei premi (in questo genere primeggiano fra gl'italiani il Monti, il Giordani, il Cesari, il Foscolo, il Niccolini); — *sacra,* che tratta di argomenti religiosi ed è tenuta in luogo sacro; i più celebri oratori sacri furono: S. Francesco, Arnaldo da Brescia, il Savonarola e il Segneri;

l'eloquenza sacra comprende: l'*omelia* (spiegazione del Vangelo), la *predica* (discorso sopra una verità religiosa), il *panegirico* (elogio d'un santo), il *discorso funebre* (cioè fatto per un defunto).

Non vi sono regole assolute per insegnare la oratoria, giacchè a essere oratori occorrono, come dice il Rigutini, una felice disposizione di natura, una forte disciplina dell'ingegno, una tenace volontà e un lungo e costante esercizio. Tuttavia per dar notizia dei nomi onde i retori sogliono chiamare le parti di un discorso oratorio, diremo brevemente delle parti che in generale compongono l'orazione compiuta, e le quali sono:

*a*) *Esordio*, ossia principio dell'orazione, che, proporzionato al resto del discorso e vario secondo la natura dell'argomento, la qualità degli ascoltanti e gli affetti dell'oratore, mira a rendere gli uditori attenti, docili e benevoli, mostrando l'importanza della causa, di aver piena e intera fiducia nel senno e nella bontà dell'uditorio, e dichiarando di voler attenersi alla maggiore possibile brevità. L'esordio breve e spedito (usato da Demostene e dagli oratori politici) si chiama per *principio* (es.: oraz. di Cicer. per la legge Manilia); quello che cerca di cattivarsi l'attenzione e la benevolenza degli astanti, dicesi per *insinuazione* (es.: in Sallustio, orazione di Cesare in difesa dei congiurati); e quello che manca perchè l'oratore entra subito nella trattazione della materia, vien detto *ex*

*abrupto* (es.: prima orazione di Cicerone contro Catilina).

*b*) *Proposizione*, ossia breve, chiara e precisa enunciazione del soggetto da svolgere. Per esempio così Alberto Lollio espone all'accademia ferrarese l'argomento del suo discorso: « Della Concordia avendo io oggi proposto di ragionare, pregovi che benignamente ascoltar mi vogliate. »

*c*) *Narrazione* o esposizione del fatto che è causa del discorso; dev'essere chiara, breve e verosimile, e può mettere accortamente in bella luce le cose favorevoli alla causa trattata, toccando le altre di volo. Per questa parte e per la seguente si confrontino la bella orazione di Cicerone in difesa di Milone e quella del Foscolo in difesa del sergente Armani.

*d*) *Argomentazione*, ossia tutto l'insieme delle prove che servono alla dimostrazione dell'assunto: le prove a favore costituiscono la *confermazione;* quelle che ribattono le ragioni degli avversari, formano la *confutazione*. Le prove o argomenti sono date dall'invenzione colle regole suggerite dall'arte topica (cfr. pagina 51).

*e*) *Perorazione*, che è la conclusione del discorso, nella quale l'oratore riassume in breve quanto ha detto (*Epilogo*) e commove gli animi per riuscire nel suo proposito (*Mozione degli affetti*).

Per far vedere praticamente la distribuzione di queste parti del discorso oratorio, riferisco

dal Pera (1) la domanda che egli immagina diretta a un pubblico magistrato da un cittadino operoso, rimasto privo di occupazione e di lucro:

« *Illustrissimo signore*,

« So di recar disturbo a V. S. che è tanto occupata; ma so ancora che la sua nota bontà non usa rifiutarsi di ascoltare chi a Lei ricorre per onesti fini (*esordio*). Mi presento quindi a domandarle non limosina, da cui rifuggo, ma lavoro, che amo e di cui abbisogno, adatto alla mia capacità (*proposizione*). Io sono un povero padre di quattro teneri figli, che ho mantenuti finora col frutto de' miei sudori. Lavorai per quindici anni nelle miniere di ferro con incessante assiduità; ora per diminuzione di minerale sono stato licenziato con altri operai; ma il mio licenziamento si è fatto, mi duole il dirlo, non senza offendere la giustizia (*narrazione*). Fra i lavoranti io sono dei primi che furono impiegati nelle escavazioni; dai superiori non ebbi mai nè rimproveri, nè lamenti; anzi, come V. S. può informarsi, ricevetti più volte lodi e incoraggiamenti, perchè feci sempre il mio dovere. E, poichè la necessità mi vi costringe, permetta che Le ricordi qualche mio merito: se l'Amministrazione per vari anni risparmiò un maggior numero di braccia, e in conseguenza

---

(1) *Avviamento alle umane lettere*, 289.

sostenne minori spese, lo deve a me, che con l'esempio e le parole animai i sottoposti a prolungare l'orario del lavoro senza aumento di salario; se, due anni or sono, furono dissipati certi principi di sciopero fra gli operai, anch'io vi ebbi la mia parte di conciliatore. Ora, dopo tutto questo, io domando, se non meritavo di essere trattato almeno come gli altri, che furono impiegati come me, e ora sono stati confermati con qualche diminuzione di lavoro e di paga (*confermazione*). Se V. S. vorrà occuparsi di me, come spero, forse vedrà che la lingua maledica di qualche mio invidioso avversario sollevò ingiusta censura a mio carico; ma questo non è tempo di giustificazioni, nè io posso riuscire buon difensore di me stesso; Ella ha tanto discernimento da conoscere quali persone possano veracemente informarla di me; e se i testimoni scelti dalla sua discrezione e giustizia mi reputeranno degno di cotal trattamento, io Le prometto di rassegnarmici con la massima docilità (*confutazione*). Ma io sono tanto sicuro del fatto mio, che a V. S., non trovando, in me cagione alcuna di demerito, non basterà l'animo di soffrire che un povero operaio, padre di numerosa famiglia, sempre diligente e attivo nel suo lavoro, amico dell'ordine e del rispetto, lodato dai superiori, amato dagli eguali, dopo quindici anni sia gettato sul lastrico di una strada, quasi arnese inservibile. Insieme con me La pregano quattro innocenti pargoletti e una giovane sposa, ai quali, mercè le mie fati-

che, non mancò mai il necessario sostentamento; ma ora i miseri chiedono pane, e il loro padre e marito non ha per essi che sospiri e lacrime (*epilogo e mozione degli affetti*). »

Esaminate così le parti dell'orazione secondo la retorica, convien avvertire che, qualunque sia l'argomento da trattare, bisogna scegliere le cose più confacenti al nostro assunto, quindi ordinare tutta la materia da esporre, perchè sia svolta secondo l'opportunità, la convenienza e l'efficacia. All'oratore perfetto occorrono: la memoria e la pronunciazione; quella è la ferma percezione che l'animo ha della materia, delle parole e della disposizione del discorso, ed è necessarissima all'oratore, perchè egli possa recitare senza impedimento e presto il suo discorso, perchè bene pronunci e agisca con franchezza, e perchè, se occorre, possa anche dire improvvisamente; questa è un gradevole governo che si fa della voce, del gesto e del volto secondo la dignità delle parole e delle cose che si esprimono, ed è dote principalissima dell'oratore, perchè è per essa che i sentimenti espressi toccano l'animo degli uditori, lo muovono, lo vincono, e che l'oratore sembra quale egli desidera.

Per la memoria quindi deve l'oratore esercitarla di continuo, e, prima di recitare il suo discorso, deve fissarne bene l'ordine e la disposizione delle parti, scriverlo di suo pugno e impararlo o parola per parola o solo i senti-

menti, secondochè gli è concesso molto o poco tempo. Quanto alla pronunciazione, egli deve correggere coll'arte e collo studio i difetti naturali della voce, se ne ha: proferire le parole senz'affettazione, con chiarezza, distintamente e con facilità naturale: variare il tono della voce secondo i sentimenti e senza cantilena: cominciare pacatamente e crescere la voce a poco a poco: conservare nel volto una certa aria di decoro e di gravità, secondando colla fisonomia e cogli occhi ogni materia e tutti gli affetti per non smentire ciò che dice: mostrare in tutto naturalezza; serbare un contegno adattato a se stesso, al luogo dove parla e alla cosa trattata; e infine usare un gesto naturale, ricco e conveniente (1).

Nella letteratura italiana sono molto scarsi i buoni modelli di eloquenza, perchè al fiorir dell'oratoria si opposero quando la scarsa coltura e la povertà della lingua, quando le condizioni politiche, e quando la mancanza di sentimento e falsi principii letterari. Tuttavia possono ricordarsi con onore il Savonarola, il Della Casa, il Segneri, il Giordani e, recentemente, il Cavour, il Mancini e qualche altro dei viventi uomini politici.

---

(1) I giovanetti per ciò che concerne il leggere e il recitare possono studiare con profitto, oltre che Cicerone e Quintiliano, anche i libri del Rasi e del Legouvè. (*L'art de la lecture* — *La lecture en action*, Hetzel, Paris).

## XVIII.

### Componimenti didascalici.

La prosa didascalica è quella in cui dominano la memoria, la riflessione e il raziocinio, e che mira ad ammaestrare. Quindi, a tutto rigore, essa, per il fine a cui tende e per gli espedienti di cui si vale per raggiungerlo, entra assai poco nella letteratura che, come abbiamo visto a suo luogo, è un'arte; tuttavia la prosa didascalica o insegnativa si considera come letteraria, perchè anch'essa, come la letteratura, usa il linguaggio, e deve avere certe doti formali comuni agli altri generi letterari, quali la chiarezza, la purità, la proprietà e simili. Quanto alle doti sostanziali del genere insegnativo sono: profonda cognizione della materia, precisione nel distinguere e nel definire, stretto ordine logico fra le idee.

Le forme del dire proprie di questo genere sono rispondenti al fine che si propone chi parla o scrive, e poichè questo fine può essere di dar notizia d'una scienza o disciplina, o come n'è informata la mente, senza tener conto della capacità intellettiva dei lettori o degli uditori, o dividendola in parti per adattarla alla capacità dei discenti, o conversando per riuscire alla ricerca del vero, ne viene che le forme principali del genere didascalico sono il *trattato*, la *lezione*, il *dialogo*.

Il *trattato* è uno scritto espositivo, in cui si svolgono, in modo diretto e compiuto, i principii di un'arte o di una scienza, o anche solo di una parte importante dell'una o dell'altra. Quindi è trattato così il componimento che tratta di tutta la filosofia, come quello che tratta d'uno solo de' suoi rami, la logica, la morale, la pedagogia, ecc,

Il trattato, oltre le doti di ogni componimento didascalico, deve avere anche unità, cioè legame logico tra le varie parti, e progressione nello svolgimento della materia, cioè passaggio ordinato dal noto all'ignoto, dal facile al difficile. Ancora può il trattatista abbellire l'opera sua di qualche digressione, purchè però essa si addica alla materia; a mo' d'esempio, in un trattato di scienze naturali può esservi qualche digressione sui fenomeni della natura; in uno di discipline morali, può trovar posto conveniente anche la descrizione dei caratteri dell'uomo, o di qualche virtù o vizio.

Quanto al metodo che il trattatista può usare nell'esporre la materia che vuol trattare, esso è duplice, cioè *sintetico*, quando a mano a mano si espone la materia quasi in forma oratoria: e *analitico*, quando, divisa la materia in parti, sale da fatti speciali a leggi naturali. Un trattato analitico è il *Galateo* di mons. Della Casa; sintetico è quello dei *Doveri dell'uomo* di Silvio Pellico.

La *lezione* è l'ammaestramento che si dà per lo più dalla cattedra a coloro che vogliono

imparare qualche disciplina, e chiamasi così dall'uso che ebbero i maestri di leggere il testo di un autore, dichiarando, applicando, ampliando e correggendo secondo le proprie idee. Può però anche essere scritta (*Lezioni di letteratura italiana* del Settembrini), e allora le lezioni equivalgono ai capitoli in cui, generalmente, si ripartisce un'opera; in ogni modo però, recitata o scritta, la lezione deve comprendere quella sola parte d'una scienza o di un'arte che si può abbracciare tutta di seguito in una sola tornata tanto da chi la pronuncia o scrive, quanto da chi la deve intendere. Quindi chi insegna per via di lezioni, deve dividere la sua materia con riguardo, e far sì che ogni lezione formi un tutto da sè, meglio del capitolo d'un trattato, dal quale si distingue, perchè essa permette proemi, ripigliamenti, digressioni, riepiloghi, atti a chiarire la materia, a rinnovarne la memoria e a ravvivare l'attenzione degli uditori. Quanto alla forma, la lezione deve variare secondo la materia e secondo la qualità degli uditori, e vuol essere condotta col metodo che è più conveniente alla capacità intellettiva, al grado di coltura e all'età di coloro, ai quali è diretto il discorso.

Il *dialogo* è un discorso fra due o più persone sopra materie scientifiche, artistiche, letterarie o famigliari. La forma dialogica è quella che ritrae, più schiettamente delle altre, le reali condizioni della vita umana, poichè l'uomo porta entro di sè il germe del dialogo, e favella e di-

sputa tra sè e sè quando nella sua coscienza contrastano insieme vari istinti, sentimenti e pensieri. Come pure nella società domestica e civile avviene per ordinario di favellare dialogizzando, e per via della conversazione noi operiamo di continuo gli uni sugli altri.

Quanto alla forma, il dialogo può essere *drammatico* o *storico:* quello è un dialogo in atto, questo riferisce i discorsi che l'autore tenne con altri o che altri già tennero fra loro sopra un determinato argomento; il primo porta in capo ai discorsi il nome dei rispettivi interlocutori; questo è interrotto da brevi narrazioni, e ripete, all'alternarsi dei personaggi, il *disse,* il *rispose,* o simili altri vocaboli. — Quanto poi alle persone interlocutrici nel dialogo didascalico, questo è *disputativo* e *didattico* o *insegnativo,* secondo che avviene fra persone tutte addottrinate, che parlano di cose scientifiche, ecc., oppure fra chi sa e chi non sa, come nella scuola fra maestro e scolari.

Ora il dialogo didattico può avere due forme, cioè la *socratica* e quella *catechetica*. Il dialogo socratico, così detto da Socrate, filosofo ateniese, che lo praticava co' suoi discepoli, si ha quando il maestro insegna passando dal noto all'ignoto, dal facile al difficile, ossia guidando gradatamente gli alunni da osservazioni facili a idee e osservazioni, che non avevano avvertite, ma che avevano già latenti nell'animo. Il dialogo catechetico in vece si ha quando il maestro vuole accertarsi per via di acconce

interrogazioni, se gli scolari sanno ciò che loro ha insegnato

Le regole a cui il dialogo deve ubbidire, sia esso famigliare o didascalico, sono: che faccia conoscere, o per mezzo dei suoi personaggi o con un'introduzione apposita, la causa, il tempo e il luogo dove avviene; che sia naturale, spontaneo e condotto in modo da passare logicamente e gradatamente da una cosa all'altra; che i personaggi conservino il loro carattere dal principio alla fine, e che siano ben distinti gli uni dagli altri, perchè la cosa trattata venga discussa ed esaminata sotto vari aspetti; che sia fatto in lingua semplice e in istile brioso, vivace, urbano, vario secondo la materia e secondo gl'interlocutori; che lasci sempre il dominio all'opinione migliore, cioè alla verità che si vuol far trionfare sulle altre, o facendovi poi consentire in ultimo tutti i personaggi, o mettendola in più chiara luce, sì che non resti dubbio sulla sua preferenza alle altre esposte nel dialogo.

Molti sono i buoni dialoghi che possiede la nostra letteratura; basti ricordare il *Governo della famiglia* di Leon Battista Alberti, il *Cortigiano* del Castiglione, *Scienza nuova* e *Massimi sistemi* del Galilei, quelli del Gozzi pubblicati nell'*Osservatore*, nel *Mondo morale* e nella *Difesa di Dante*, e in fine i dialoghi del Lambruschini, del Conti, del Mamiani e del Leopardi, i quali ultimi sono una delle migliori prose della nostra letteratura.

Alle tre forme principali didascaliche si possono aggiungere i componimenti *critici*, veri lavori insegnativi, che hanno per iscopo di far conoscere i pregi e i difetti di un'opera letteraria o scientifica o artistica, e talora anche di un fatto. Per la critica si richiede: accorto esame del soggetto per ben conoscerne il valore; rettitudine e giustizia per non cadere in invettive; molta urbanità, perchè non riesca ingrata e male accolta. La critica letteraria è antica fra noi, giacchè, compagna alle manifestazioni dell'arte, sorse colla lingua e colla letteratura italiana, e dai molti commenti alla canzone del Cavalcanti, dal *de vulgari eloquentia* di Dante e passando via per il Bembo, il Castelvetro, il Muratori, il Baretti, il Foscolo, fino ai nostri critici contemporanei, l'intelletto italiano si mostrò essenzialmente e seriamente critico. Tra i viventi hanno molto valore, come critici, il D'Ancona, lo Zumbini, il Casini, il Mazzoni e molti altri, ma a tutti è superiore Giosuè Carducci, il quale, sapendo ne' suoi studi critici unire la correttezza e la vivacità della forma, la profondità e la serenità del giudizio, la grazia greca con l'acume tedesco, non ha critici che lo uguaglino nè in Italia, nè fuori.

Sono componimenti didascalici anche: — le opere che, in forma dilettevole e piana, spiegano al popolo cose scientifiche (come *Fisiologia dell'amore* e *Fisiologia del piacere* del Mantegazza, *Il bel paese* dello Stoppani, *Alpinismo* di P. Lioy, ecc.); — i *vocabolari* sia storici (conte-

nenti tutto il materiale di una lingua, quale fu scritto, inteso e adoperato nel corso della sua storia) che pratici o della lingua parlata (contenenti tutte le parole e dizioni che indubbiamente appartengono all'uso vivo della lingua) (1); — la *dissertazione,* discorso accurato che spiega qualche punto di una scienza; — l'*apologia,* difesa di un sistema, o di un punto di dottrina; — la *polemica,* contesa in iscritto fra due o più persone sopra una cosa scientifica, artistica, letteraria, ecc.; la *lettera didascalica,* la *relazione,* le *esperienze*, le *prefazioni* e le *bibliografie,* i quali ultimi lavori giudicano se l'autore d'un'opera abbia seguito la via che era veramente adatta per raggiungere il suo scopo, e di qual passo abbia egli camminato per essa.

## XIX.

## Prosa epistolare.

La prosa epistolare comprende direttamente la *lettera* e indirettamente le *scritture più in uso nella civile società*, le quali, per la forma,

---

(1) Buon dizionario dell'uso moderno è quello RIGUTINI-FANFANI; ma ora l'Italia ha pure un bel lavoro che unisce giudiziosamente il lessico storico al pratico, e tiene nettamente distinte le due parti della lingua; questo lavoro è il *Nuovo dizionario della ling. ital.* del prof. PETROCCHI (Milano, Treves), il quale nella parte superiore delle pagine contiene la lingua d'uso, nella inferiore la lingua fuori d'uso, scientifica, ecc.

sono regolate quasi dalle stesse norme della lettera. Parleremo separatamente di ciascuna forma epistolare.

### § 1. *La lettera.*

La lettera è la più semplice e la più usitata delle forme letterarie, anzi è tanto semplice e volgare che la si ascrive alla letteratura solo quando ha in sè perfezione vera ed eccellenza. Essa infatti è in sostanza come il discorso comune e famigliare, coll' unica differenza che, quella si scambia fra persone lontane, laddove questo avviene fra persone presenti. Si può quindi, considerando che essa serve a manifestare agli assenti lo stato dell' animo e della mente di chi scrive, i suoi pensieri, i suoi sentimenti, i suoi bisogni, definire la lettera — una conversazione tra persone lontane, in cui lo scritto tien luogo del parlare. Essa nacque dopo che l'invenzione della scrittura e le perfezionate istituzioni civili ebbero reso agli uomini frequente il bisogno e facile il mezzo di comunicare anche coi lontani, e ha per soggetto qualsivoglia materia, la quale possa offrire argomento al discorso parlato fra le persone.

Delle lettere si potrebbe fare un'interminabile classificazione per la grande varietà dei loro argomenti; per non andare però troppo per le lunghe le divideremo in due classi, le *familiari* cioè e le *didascaliche;* le prime sono una conversazione fra assenti sopra cose attinenti alla

vita comune, e possono essere d'invito, di scusa, di condoglianza, ecc.; le altre sono quelle che s'intrattengono su cose scientifiche, artistiche ó letterarie.

Quanto alle doti delle lettere, é inutile dire che, essendo esse l'imagine del vivo parlare, devono, come questo, avere naturalezza, semplicitá, urbanitá, e attingere intonazione dall'argomento che trattano e dalla qualitá delle persone a cui sono scritte, proprio come nel discorso orale. Del resto il segreto per scrivere lettere lo dá il Fornaciari con queste parole:

« Vuoi tu scriver lettere? Fingi che colui al quale vuoi scrivere, sia presente, e che tu a voce gli dia quella notizia, gli raccomandi quella persona, gli chieda quella grazia, gli faccia quella riprensione; insomma gli parli di quell'affare di cui gli vuoi scrivere: e cosi come gli parleresti, scrivigli. Scherzeresti tu? e tu scrivi scherzando. Gli useresti rispettose parole? e tu rispettosamente gli scrivi. Gli parleresti col cuore sulle labbra? e la tua scrittura sia calda d'affetto. Tanto più la lettera è da pregiare quanto più è imagine del famigliare discorso, salvo (già s'intende) quella maggior pulitezza di modi che, a chi scrive, è dato meglio conseguire che non a chi parla. »

Ma convien pure imparare a scriver lettere, essendo ciò necessario alle donne e agli uomini, al dotto e all'indotto, al povero e al ricco, perchè tutti amano, tutti possono trovarsi lontani dalle persone amate, o aver interessi da trattare per

lettera. E s'imparerà per bene, non ricorrendo ai tanti *Segretari*, stampati per servir di modello, perchè essi, o tradotti dal francese in non buon italiano, o contenenti lettere affettate o grette, non spontanee ed efficaci, sono più dannosi che utili; ma leggendo con attenzione le raccolte di lettere famigliari o didascaliche dei nostri migliori scrittori (Redi, Galilei, Caro, Tasso, Gozzi, Leopardi, Giusti). Su le loro lettere, scritte per necessità, per vivo sentimento dell'animo, apprenderemo parole e frasi, e dovendo noi scrivere lettere, esse ci verranno bene senza nessunissimo sforzo.

Quanto alle parti della lettera, le interiori sono l'*introduzione*, l'*esposizione* e la *chiusa;* le esteriori, il *titolo,* la *data*, la *sottoscrizione* e la *soprascritta.* La *poscritta* (P. S.), che si aggiunge in fondo alla lettera per riparare a una dimenticanza, si usa solo con le persone inferiori o di confidenza; altrimenti si apparirebbe distratti o negligenti.

### § 2. *Scritture di uso comune.*

A queste scritture di uso più comune il giovane deve rivolgere una speciale attenzione, perchè esse sono di sommo vantaggio nelle relazioni e di famiglia e di commercio. Non sono propriamente lavori letterari, ma tuttavia non si possono trascurare per la loro grande importanza nelle trattazioni giornaliere. Sarebbe difficile, per non

dire impossibile, ridire tutte le specie di queste scritture di uso comune; ci limiteremo pertanto a dar le regole delle più necessarie e delle più frequenti negli usi della vita, suggerendo prima ai giovani di consultare spesso il *Lessico* del Fanfani, i *Neologismi* del Rigutini e il vocabolario dell'Ugolini. Da questi tre importanti dizionari essi impareranno le parole proprie e schiettamente italiane, da usarsi nelle scritture di cui è parola, in vece di ricorrere a voci improprie e forestiere, come fanno oggi pur troppo, con danno e disdoro della nostra lingua, e diplomatici e politici e commercianti, i quali tutti han messo in uso un pessimo e barbaro gergo, razzolato dal francese, dall'inglese e dal tedesco, e che sarebbe utile e bello bandire assolutamente dalla nostra lingua.

Le scritture più comuni, sono:

*a*) Le *lettere d'affari*, che trattano di qualche negozio, o faccenda, o interesse, e possono toccare o la ragione pubblica o la ragione privata. Nel primo caso abbiamo le lettere di affari pubblici *amministrative, politiche, diplomatiche*, secondo che riguardano l'amministrazione, la politica o le relazioni internazionali; nel secondo caso abbiamo le lettere di affari *domestiche* o *commerciali*, a seconda che riguardano interessi o di famiglia o di commercio. Per le lettere di questa ultima specie giova osservare che le *domestiche* devono subito destare l'attenzione altrui, han da essere chiare e ordinate, ed esser conchiuse coi sentimenti suggeriti

dalla qualità dell'affare e dal fine per cui si scrive. Le *commerciali* devono essere *semplici*, cioè senza ricercatezza nella frase, *brevi*, ossia non contenenti parole più delle necessarie a farsi intendere, *urbane*, cioè senza frasi ruvide, secche, incivili, e *precise*, nelle indicazioni degli affari, nella data e nella soprascritta (1).

*b*) La *domanda*, scritto col quale una persona intende ottenere da un superiore o dalle autorità politiche o amministrative un impiego o qualche altra cosa in via di giustizia o di grazia, e chiamasi *petizione, istanza, ricorso*, se credesi che la cosa sia dovuta per diritto; *supplica*, se s'implora per grazia. Si nelle une che nelle altre convien lodare nel più delicato modo la cortesia della persona a cui si scrive, esporre l'oggetto della domanda con precisione e con modestia, con modi obbliganti chiedere il desiderato favore, e concludere mostrando piena fiducia di essere esauditi e protestando riconoscenza e gratitudine. Quanto allo stile si scrivono di preferenza in terza persona (specialmente le suppliche), colla massima chiarezza, politezza e brevità; e quanto alla forma voglionsi scrivere

---

(1) Non consentendo la ristrettezza dello spazio di riferire qui esempi di lettere d'affari e commerciali, delle quali del resto abbiamo nei classici pochissimi esempi, (se ne eccettui quelle d'affari pubblici d'ordine politico e diplomatico), consiglio ai giovani, come utile lettura per imparare a scrivere tali lettere, la raccolta del Prof. MAFFIOLI, *Precetti ed esempi di scritture d'affari*, Milano, Hoepli, 1892 (Man. 116°).

su carta del sesto appropriato e bollata, se la legge il richiede, lasciando un largo margine a sinistra e minore a destra; la data si scrive sotto al testo della domanda, a sinistra; la firma a destra; e in fondo, a sinistra, si scrive il ricapito.

Esempio di petizione:

Al Ministro della guerra.

« *Cittadino Ministro,*

« Ho militato non per ambizione nè per interesse, ma per la salute della repubblica. Ho combattuto a Cento, a Forte Urbano, alla Trebbia, a Novi, a Genova e in Toscana, riportando prigionia, attestati e ferite. Nondimeno militando ho sempre creduto di salire, non mai di discendere. Ora, di capitano aggiunto, mi veggo capitano di terza classe, senza foraggi e con meschino stipendio; nè so il perchè, poichè le ragioni che varrebbero forse contro di me, non valsero contro Gasparinetti, Ceroni, Lonati, Demeester e altri forse, i quali meritamente furono confermati, ma nè da più erano di me, nè più di me hanno fatto. Che se li 150 franchi mi si danno sotto titolo d'impiego, io ho consumato la mia giovinezza negli studi per non essere somigliato ai copisti; se sotto titolo di soccorso, io non voglio mai pietà, ma giustizia. Domando quindi la mia dimissione. Mi mancherà il pane forse, non mai l'onore; e io reputo venerabile e magnifica la povertà di colui che non ha mai

prostituito il suo ingegno al potere, nè la sua anima alle sventure.

« Salute e rispetto.

" Milano, 5 termidoro IX (1801). "

« Ugo Foscolo. »

Esempio di supplica:

Ai capi della città di Bergamo.

« *Illustrissimi signori,*

« Torquato Tasso, bergamasco per affezione, non solo per origine, avendo perduto l'eredità di suo padre, la dote di sua madre e la sopraddote, e di poi la servitù di molti anni e le fatiche di lungo tempo e la speranza dei premi e ultimamente la sanità e la libertà, fra tante miserie non ha perduto la fede, la quale ha in codesta città, nè l'ardire di supplicarla che si muova con pubblica deliberazione a dargli aiuto e ricetto, supplicando il signor duca di Ferrara, già suo padrone e benefattore, che il conceda alla sua patria, ai parenti, agli amici, a sè medesimo.

« Supplica adunque l'infelice le SS. VV. si degnino di supplicare sua Altezza, e di mandare monsignor Licino, ovvero qualche altro a posta, acciocchè trattino il negozio della sua liberazione; per la quale sarà loro obbligato perpetuamente, nè finirà la memoria degli obblighi che con la vita. »

" Ferrara, . . . . . . 1586. " (1).

(1) Ho riprodotto questi due scritti, sia perchè sono il più bell'esempio classico di domanda nella nostra letteratura, sia

*c*) Il *memoriale*, scritto con cui si espone, in modo preciso, minuto e veritiero, un fatto per richiamarlo alla memoria d'una persona; per lo più è rivolto, in forma di supplica, ai principi, agli alti personaggi, ai Parlamenti. Se è un breve ricordo d'un desiderio o d'un bisogno a una persona privata, vuol essere anche chiaro e conciso, ma senza intitolazione, data e sottoscrizione, dovendo contenere in sè il nome di chi scrive e di colui al quale è diretto.

*d*) La *relazione*, scritto, mandato in forma di lettera da un'inferiore a un superiore, o presentato a un'assemblea da uno o più membri di essa per esporre un fatto avvenuto, un lavoro eseguito, le condizioni di un istituto e d'un'associazione, insomma per dar ragguaglio d'una cosa. Dev'essere *fedele, chiara e breve*, cioè deve esporre le cose con verità, con ordine e particolareggiate, e con sole le notizie necessarie. Ogni apprezzamento poi dev'essere naturale e spon-

---

perchè sono l'espressione vera e schietta dell'animo, delle condizioni, dell'indole dei due grandi scrittori. Mentre la seconda ci fa compiangere il Tasso, la prima ci fa ammirare il poeta di Zante per l'indole sua altera e niente servile, la quale, insieme col governo d'Italia di quei giorni, dà ragione della libertà e confidenza di modi che sembrano forse soverchie in confronto dei nostri costumi e delle nostre istituzioni. Le parole della chiusa poi meritano di essere imparate e ricordate dai giovani in un secolo, come il nostro, mercantesco e venale.

Per gli esempi delle scritture che seguono, mi rimetto all'operetta già citata del prof. Maffioli.

taneo, come pure, se il relatore ha da parlare di sè, deve farlo con modestia e parcamente. Si leggano i bellissimi esempi di relazioni lasciatici dal Castiglione, dal Machiavelli, dal Guicciardini e dal Caro; contengono, è vero, certe voci e dizioni ora cadute in disuso, ma ciò non vale a scemarne il pregio, e con facili e leggiere modificazioni restano pur sempre testi di lingua efficacissimi.

*e*) Il *certificato*, scritto che afferma una cosa o un fatto, o che fa testimonianza delle attitudini e qualità morali d'una persona. I certificati che si rilasciano a impiegati pubblici e privati, diconsi *attestati;* quelli rilasciati a persone di servizio, diconsi *benserviti*, e quelli che fanno fede di un fatto avvenuto, si chiamano *dichiarazioni* o deposizioni. L'attestato e il benservito devono far fede del vero, e per lo più sono scritti in terza persona; le deposizioni devono essere chiare e fedeli. Tutti i certificati poi devono avere la data e la sottoscrizione, e quelli che si vogliono presentare agli uffici o che sono rilasciati dalle autorità pubbliche, devono essere scritti su carta bollata.

*f*) L'*obbligazione*, scritto preciso e chiaro in cui uno dichiara d'aver ricevuto da un altro una somma di danaro o un oggetto qualunque, e afferma di restituire, dentro un tempo convenuto, ciò che riceve o altra cosa equivalente, con frutto o senza frutto.

*g*) La *ricevuta* o *quitanza*, breve dichiarazione del pagamento di una somma (*a saldo* o

*a conto*), o della consegna o restituzione di un oggetto. Le quitanze, per somme superiori alle lire 10, devono portare una marca da 5 centesimi; quelle superiori a lire 100, una marca da centesimi 10.

*h*) Il *contratto di locazione;* scrittura con cui due persone si obbligano a vicenda di cedere o accettare l'uso di una casa, di un fondo, di un mobile, ecc., per un tempo e a un prezzo determinati. Ogni contratto di locazione dev'essere particolareggiato, chiaro e preciso, sia per la cosa ceduta, che per il prezzo e il tempo della cessione. La locazione di una casa chiamasi *pigione;* quella dei mobili, *nolo;* quella dei fondi rurali, *affittanza;* l'impresa di un'opera a mercede fissa *appalto* o *cottimo.* Nella locazione delle case, chi appigiona dicesi *locatore,* chi prende a pigione, *locatario, inquilino* o *pigionale.*

*i*) La disdetta o *premonizione,* scrittura in forma di lettera, con la quale si avvisa chi ha un contratto con noi, che l'obbligazione viene a cessare, esponendone i motivi e il tempo.

*l*) Il *diffidamento,* atto con cui una persona dichiara di non aver più relazioni di affari con un'altra, o di non riconoscerne alcun contratto, o di non pagarne alcun debito. Si fa per via legale o si pubblica nei giornali.

*m*) L'*inventario,* nota precisa ed esatta di tutti i beni di un patrimonio, di un'amministrazione o di un'azienda, o di tutti gli oggetti di una casa o di una scuola.

*n*) Il *testamento,* atto con cui una persona

sana di mente designa chi deve andare in possesso dei suoi beni quando essa abbia cessato di vivere, e dà disposizioni sui suoi funerali, tumulazione, ecc. È scritto per mano di notaro od *olografo* (cioè scritto dal testatore). Non è valido se mancano la data e la firma.

---

# NOTIZIE DI STORIA LETTERARIA

Origine della lingua italiana. — Fino dai primi tempi della letteratura latina, accanto alla lingua scritta e letterata (*sermo urbanus*) fuvvi, in tutto lo stato di Roma, anche una lingua parlata da tutte le classi del popolo (*sermo rusticus*), la quale, alla caduta dell'impero d'occidente, restò, in Italia e nell'Europa occidentale, l'unico vincolo delle genti romane, fra cui le invasioni avevano disseminato le nuove genti germaniche. Con una lenta evoluzione di più secoli il latino rustico, trasformato nelle varie regioni secondo il gusto del popolo che lo parlava, e arricchito di vocaboli tolti alla lingua dei dominatori, diede origine alle sette lingue *neolatine* o *romanze* (provenzale, francese, italiano, portoghese, spagnuolo, ladino, rumeno), sviluppatesi in modo più o meno rapido dal quinto secolo in avanti.

Quando dalla Francia, dove prima si compì la evoluzione del volgare latino passando a due lingue nuove, la proverzale (lingua d'*oc*) al sud

e la francese (lingua d'*oïl* o *oui*) al nord, con due distinte letterature, i *trovatori* (1) portarono in Italia la lirica amorosa, e i *giullari* o menestrelli, i canti epici celebranti le imprese cavalleresche, nelle varie città italiane il popolo parlava e amava col proprio natio dialetto, derivato dal latino rustico, mentre i dotti, disprezzando i dialetti *volgari* seguitavano a parlare e a scrivere in latino (vedi quadro a pag. 261). Ma le canzoni dei trovatori e i canti dei menestrelli suscitarono un vivo desiderio d'imitazione, perciò nei secoli XII e XIII sono in Italia poeti provenzali che, in lingua provenzale, cantano d'amore e di politica, poeti francesi che, in francese, cantano le gesta degli eroi carolingi, e poeti italiani che, traendo materia e forma dalle due letterature di Francia, cantano l'amore e gli eroi nel loro patrio vernacolo modificato e aiutato dai suoni delle lingue franche, ai quali prima palpitarono nell'udire le canzoni dei trovatori e dei giullari. Ma a poco a poco questa

---

(1) Si chiamano *trovatori* (*troubadours* da *troubar*, trovare) i più antichi poeti della Provenza, i quali, per lo più nobili signori e cortigiani, in opposizione al rozzo cantore popolare, componevano versi su cose gentili e cavalleresche, vi adattavan la musica e li cantavano nei castelli feudali per rallegrare le feste e i conviti. Sull'esempio della Gallia anche l'Italia ebbe parecchi celebri trovatori, fra cui Alberto Malaspina, signore della Lunigiana, e il mantovano Sordello. — I *giullari* (*joglars* o *jongleurs*) erano trovèri (*trouvères*) che cantavano e accompagnavano col suono la poesia del trovatore; furono i joglars che propagarono per tutta l'Europa le leggende eroiche francesi.

ibrida letteratura franco-italiana perde l'elemento francese predominante, fino a che i dialetti del settentrione, del centro e del mezzogiorno d'Italia, quasi contemporaneamente, erompono trionfanti, si liberano da ogni elemento straniero, e si elevano alla dignità di idiomi letterari. Siamo allora alla metá del secolo XIII, dal qual tempo fino a Dante si svolge l'opera straordinaria che, su tutti i dialetti italiani, dando il primato a quello toscano, viene a formare di questo la gran lingua letteraria nazionale.

PARTIZIONE DELLA STORIA LETTERARIA ITALIANA. — Veduta cosi in breve la origine della lingua italiana, che è lo strumento della letteratura, vediamo ora in quali periodi questa si può ripartire. Seguendo la partizione che più esattamente risponde e allo svolgimento della letteratura e alle fasi della vita politica nel nostro paese, la storia della letteratura italiana si può dividere in sei periodi: quello *delle origini*, il *toscano*, quello *del rinascimento*, il *classico*, quello *della decadenza* e quello *del rinnovamento* (1).

PERIODO DELLE ORIGINI (1230-1283), dal *Contrasto* di Ciullo d'Alcamo, uno dei primissimi documenti della poesia volgare, fino alla composizione del primo sonetto della *Vita nuova* di Dante; in politica comprende il tempo della lotta fra il ghibellinismo monarchico e il guelfismo pontificio e democratico. La poesia, in questo breve, ma

(1) CASINI, *Man. di lett. ital.*, v. 3.

importante periodo, ha una grande prevalenza sulla prosa; e i poeti volgari che appariscono allora in ogni regione d'Italia, sono distinti in vari gruppi: — scuola *siciliana*, con rimatori siculi, del mezzogiorno d'Italia e della Toscana, che diedero veste italiana alla lirica provenzale e la restrinsero agli argomenti amorosi; — scuola *dottrinale* o di *transizione* con rimatori toscani e bolognesi, che liberarono la poesia italiana dal provenzalismo, e discorsero, in stile più nobile, di amore e di argomenti morali e politici; — scuola *religiosa dell'Umbria* (con Francesco d'Assisi e Jacopone da Todi); — scuola *didattica ed epica*, che dall'Italia settentrionale ove fiori, sparse fra il popolo massime morali e religiose e documenti di retto vivere; — scuola *popolareggiante*, che ha un'ispirazione più schietta, un colorito più vivace, e fiorisce in ogni regione d'Italia.

In questo periodo è molto scarsa la produzione della prosa volgare, ristrettasi quasi esclusivamente nell'opera dei traduttori dal latino e dal francese; solo agli ultimi anni del periodo risalgono le prime prose italiane veramente originali, con trattati, novelle e lettere. Autori di trattati in questo tempo sono: Ristoro d'Arezzo, fra Paolino Minorita e frate Tommaso Gozzadini; fra le novelle è da ricordare il *Novellino* d'ignoto autore, e fra gli autori di lettere, Guittone d'Arezzo, che ne dettò parecchie morali e religiose, ma di stile oscuro e stentato.

Periodo toscano (1283-1375), da Dante alla

morte del Petrarca e del Boccaccio; in politica, tempo del predominio di parte guelfa, che va fino alla rovina degli ordinamenti democratici col tumulto dei Ciompi. In questo periodo magnifico, fiorente, ricco di spontaneità e d'ispirazione, la letteratura è prettamente toscana; infatti Dante, il Petrarca, il Boccaccio, i più grandi scrittori di quel tempo, scrivono il dialetto fiorentino; i pochi scrittori dell'altre parti d'Italia imitano i Toscani, e le forme letterarie, allora usate, sono create o determinate meglio nei modi e nello sviluppo da scrittori toscani. Questo periodo comprende: — l'età dantesca (sino al 1348), che rappresenta la fine del medio evo, coi poeti del *dolce stil nuovo*, gli *umoristi*, gli *allegorici* e coi prosatori Dante, Dino Compagni e altri; — e l'età del Petrarca e del Boccaccio, la quale annunzia la nuova civiltà col *Canzoniere* petrarchesco e con le novelle boccaccesche. Allora il grande triumvirato ha già dato alla letteratura nazionale « la materia, gl'intendimenti e le forme che meglio fiorirono nell'età migliore, e che durano ancora: Dante, la lingua, lo stile e gli animi a tutta la poesia; il Petrarca, i metri e le forme alla lirica; il Boccaccio, l'ottava e il periodo all'epopea e alla prosa del Rinascimento ».

Periodo del rinascimento (1375-1494), dal Petrarca e dal Boccaccio alla morte di Angelo Poliziano; in politica, età della formazione delle nuove signorie italiane e della confederazione, disciolta si alla morte di Lorenzo de' Medici (1492). Questo periodo ha nome dal culto vivo della ci-

viltà classica, dal movimento del pensiero verso l'antichità, il quale, preparato dalla grande fioritura delle discipline giuridiche e teologiche nello Studio di Bologna, cominciato da Dante che guardò a Vergilio come suo *maestro* e suo *autore*, e svolto sempre più dal Petrarca e dal Boccaccio, imitatori delle forme letterarie greche e latine e ricercatori appassionati di codici antichi, venne a occupare la maggiore e miglior parte dell'operosità intellettuale italiana. In questo, che è il secolo dello studio e della meditazione, il volgare è trascurato, ma non cessa; dalle biblioteche, dalle accademie, aperte allora nelle principali città d'Italia, e dalla erudizione classica vivissima la letteratura volgare si rinvigorisce, si rinnova e viene estesa a tutta la penisola come espressione della vita nazionale.

Periodo classico (1494-1575), dal Poliziano alla composizione della *Gerusalemme liberata*, età, che corrisponde al tempo della preponderanza in Italia contesa tra Francia e Spagna (finita col trattato di Castel Cambresi nel 1559) e della lotta fra la Chiesa e la Riforma (finita col concilio di Trento nel 1564). In questo si compie e perfeziona la produzione del periodo precedente e la letteratura diventa una, classica, italiana per lo studio dei grandi modelli dell'antichità: allora si ammira immensa ricchezza e originalità di prosa, squisita eleganza di poesia; quella, cioè, ha già il suo tipo nazionale, una forma stabile, questa è varia, ricca, ma in generale leggiera.

Si sviluppano allora tutte le forme letterarie classiche, cioè la poesia didascalica, la drammatica, la lirica; si perfeziona l'epopea romanzesca; e la storiografia, ricchissima, e gli scrittori di novelle, di orazioni, di lettere rappresentano la realtà della vita pubblica e privata, laddove l'ideale ne è rappresentato dai dialogisti e trattatisti, specialmente di cose morali e letterarie. In un tempo di così eletta coltura abbondano naturalmente i traduttori, fra cui si segnalano il Caro e il Davanzati. I più grandi scrittori di questo periodo sono l'Ariosto, il Tasso e il Machiavelli.

Periodo della decadenza (1575-1750), dalla composizione del maggior poema del Tasso alla morte di L. Antonio Muratori, tempo che corrisponde al lungo e tristissimo predominio spagnuolo fino al trattato d'Aquisgrana (1748). È questo il periodo più lungo, ma insieme il più infelice della nostra letteratura. Prima, nell'età di Galileo Galilei (sino al 1642), abbiamo il poema eroicomico che assurge a grande altezza col Tassoni: la splendida reazione del Chiabrera e del Testi al petrarchismo, e la bella prosa storica, didattica e scientifica della scuola galileiana; ma per contrapposto le fantasmagorie, le stravaganze e le ampollosità del Marini e dei suoi seguaci, che fanno decadere la poesia e la prosa. Nell'età dell'Arcadia, celebre e infelice accademia istituita in Roma nel 1690 per correggere il gusto fuorviato delle lettere, abbiamo un'arte leziosa, troppo ricca di galanterie,

di svenevolezze, di stile rimbombante e vano, da cui si mantengono liberi pochi poeti (Menzini, Filicaia, Guidi, Redi) e gli scrittori di scienze positive e di storia (Giannone, Vico, Zeno, Muratori).

Periodo del rinnovamento (1750-1873), dal Muratori alla morte del Manzoni, la quale età corrisponde al tempo glorioso del nostro risorgimento politico, incominciato colle riforme sociali e giuridiche, affrettato dall'esempio della rivoluzione francese, maturato colle congiure, colle ribellioni e coll'opera diplomatica, e compiuto colla presa di Roma nel 1870. Il Metastasio è il poeta che chiude co' suoi versi molli e armoniosi il ciclo dell'idealismo arcadico, e col trattato di Aquisgrana comincia il periodo di rinnovamento, nel quale risorge la vita civile, e un nuovo spirito di libertà agita il petto degli Italiani. La riforma comincia dal teatro in cui il Goldoni e l'Alfieri rinnovano la comedia e la tragedia per rappresentare la verità della vita e insegnare agli italiani ad amare la patria; poi il Parini infonde nella lirica il sentimento filantropico e borghese del secolo diciottesimo e il pensiero della morale e del progresso, mentre altri valenti rimatori ringiovaniscono le forme poetiche. La prosa però è, in principio, molto meno fiorente, e sono ottimi prosatori solo il Gozzi, il Baretti e il Tiraboschi.

Pubblicate le tragedie dell'Alfieri (1789), comincia l'età del trionfo della rivoluzione, in cui i rapidi e profondi mutamenti, determinati nelle

istituzioni e negli animi dalla grande rivoluzione francese, sono rappresentati dal Monti e dal Foscolo, che sono i cominciatori dello stile moderno. Caduto invece l'impero napoleonico (1815) e affermatasi nella penisola la preponderanza austriaca, risorge il concetto della patria libera e indipendente, guidato e ispirato dalla letteratura, la quale con la scuola romantica e con la scuola classica bandisce idee liberali e patriottiche. Della romantica, sorta in Lombardia, sta a capo il Manzoni, e della classica, che fiorì specialmente nella Romagna, è massimo rappresentante il Leopardi, il lirico del dolore e dello sconforto.

Siamo al 1860, in cui finisce il periodo eroico del risorgimento: la letteratura allora viene estenuandosi, e solo fioriscono gli studi storici e filologici con nobili scrittori che continuano la nostra grande tradizione letteraria. — Anche al presente, accanto alla varia e bella produzione di letteratura amena dovuta alla penna e all'ingegno di valenti scrittori, quali il De Amicis, il Barrili, il D'Annunzio, il Farina: e mentre si elevano, fra numerosi versaioli, potenti e veri artefici di rime, il Carducci, il Rapisardi, il Cavallotti, il Mazzoni, il Marradi, il Guerrini, Ada Negri; la scuola di erudizione storica, filologica e critica seguita a prevalere e a fiorire per opera di chiarissimi e valorosi ingegni, fra i quali si segnalano il d'Ancona, il Carducci, il Chiarini, il Del Lungo, il Villari, lo Zumbini, il Mazzoni, il Renier, il Mestica, il Casini, il Venturi, ecc.

# APPENDICE

---

## QUADRI SINOTTICI DELLA MATERIA

# I.

- Vertebrati superiori o *primati*
  - quadrumani
  - bimani: *Uomo*, specie . . . . . . . . . .
    - principali
      - bianca
      - gialla
      - nera
    - intermedie. . .
      - ramea
      - bruna

- *Antropologia:* studio del genere umano; aiutata dalla . . . . . . . . . . . . . .
  - medicina
  - filosofia
  - etnologia
  - etnografia
  - geologia - tre età
    - della pietra
    - del bronzo
    - del ferro
  - archeologia

- Il *pensiero* umano molto elevato per . . . . .
  - la posizione verticale dello scheletro
  - l'elezione
    - naturale
    - sessuale
    - civile
  - la forza della volontà

- Facoltà umane
  - sensitività
    - corporea, sensazione
    - spirituale, sentimento
      - intellettivo — educato dalla scienza
      - estetico — educato dalle arti belle
      - morale — educato nella famiglia
  - intelligenza due atti
    - intelletto
    - ragione — tende al sapere cogli atti riflessivi
  - volontà
    - interna; limitata da cause
      - interne
      - esterne
    - esterna; dev' essere libera per vantaggio dell' umanità

---

# II.

La mente umana riflette con
- analisi e sintesi
- astrazione
- giudizio (proposizione)
- raziocinio (argomentazione) si educa con . . .
  - l'osservazione
  - la logica
  - l'analisi e la sintesi
- memoria: si educa col regolato esercizio
- imaginazione o fantasia; si educa con . . . . . . . .
  - la ragione
  - lo spettacolo del bello
  - l'osservazione
  - lo studio

Forme principali dell'argomentazione . . .
- sillogismo — raziocinio perfetto
- entimema — sillogismo ristretto
- epicherema — sillogismo allungato
- dilemma — doppio sillogismo
- sorite — catena di giudizii
- sofisma — argomentazione falsa

Facoltà operanti nell'umano discorso . . . . .
- sensitività — col sentimento
- intelligenza - con
  - il raziocinio
  - la memoria
  - la fantasia
- volontà

# III.

**Linguaggio**
- (in generale) — qualunque mezzo d'espressione . .
  - mimica
    - moto della fisonomia
    - gesto
  - grido . .
- (in ispecie) — espressione del pensiero con suoni articolati (parole)

**Il linguaggio**
- è progredito per la *scrittura* . .
  - figurata: esprime il vero con simboli
  - fonetica; l'esprime con caratteri
    - vocali
    - consonanti
- è costituito dalle *lingue* o favelle dei vari popoli . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

**Lingue . .**
- monosillabiche
  - cinese, annamese
  - siamese
  - birmano e tibetano
- agglutinanti . .
  - africane, giapponesi, dravidiche
  - malesi — polinesiache
  - uralo — altaiche (pag. 32).
- incorporanti o americane
- flessive . .
  - semitiche
    - arabica
    - ebraica, finnica e punica
    - aramaica
      - caldea
      - siriaca
      - assira
  - ariane con 8 famiglie

**Lingua . .**
- secondo il *mezzo* è:
  - parlata
  - scritta
- secondo l'*affinità* con altre è . . .
  - madre
  - figlia
  - sorella
- secondo l'*uso* . . . .
  - morta
  - viva

# IV.

- Famiglie ariane
  - indiana (vedica, sanscrito, pracritica)
  - irana (zéudo, persiano, armeno)
  - ellenica — dialetti greci .....
    - eolico, dorico
    - ionico, attico
  - italica . . .
    - osco, umbro, etrusco
    - latino con tre fasi
      - arcaico
      - classico
      - romanzo (dial.)
  - celtica — gruppo
    - gaelico (irlandese, scozzese)
    - cimrico . .
      - cornovagliese
      - gallese
      - armorico
  - germanica
    - gotico .....
    - basso tedesco (nord)
      - frisone
      - sassone
        - inglese
        - olandese
        - fiammingo
    - alto tedesco (sud), lingua lett. tedesca
    - scandinavo
      - svedese
      - norvegese
      - danese
      - islandese
  - slava. . .
    - bulgaro, polacco
    - serbo, russo
    - czeco (Boemia, Moravia)
  - lituana e lettica nelle province baltiche di
    - Lituania
    - Curlandia
    - Livonia

# V.

non peculiari all'Italia
franco - provenzali (Alpi occ.)
ladini (Grigioni, Friùli)
Dialetti ital.-romanzi
non italiani .
gallo — italici
ligure
pedemontano
lombardo
emiliano
sardi
gallurese (nord)
logudorese (centro)
campidanese (sud)
somiglianti al toscano . . . . . . . . . . .
veneziano e còrso
umbro, marchigiano
laziale
siciliano e napoletano
continuazione limpida del latino rustico — il *toscano* (fiorent.) lingua nazionale
Ogni lingua
è regolata da leggi raccolte in una disciplina detta *grammatica* . . . .
storica
pratica o parlata
serve a composizioni artistiche, se queste osservano le regole dell'arte *rettorica*

# VI.

Proposizione
suoi elementi
essenziali
soggetto
verbo
attributo
secondari
complementi che sono
diretti (oggetto)
indiretti
sue divisioni:
rispetto alla *sostanza*. . . . .
semplice
complessa
composta
risp. alla *forma*
esplicita
ellittica
implicita
nel *periodo* . .
principale
correlativa
coordinata
relativa
dipendente
incidente, ecc.
sue forme . .
costruzione *diretta*
costruzione *inversa*
Elementi essenziali del *comporre*
Invenzione — ricerca delle idee atte a svolgere un tema dato
Disposizione — ordine delle idee trovate
Elocuzione — espressione delle idee con parole

# VII.

- Fonti della invenzione
  - studio
  - meditazione
  - arte topica o luoghi
    - intrinseci
      - definizione
      - etimologia
      - enumeraz. delle parti
      - genere e specie
      - aggiunti
      - cause ed effetti
      - simili e contrari
    - estrinseci
      - esempi
      - testimonianze

- Regole della disposizione
  - scelta delle idee veramente necessarie
  - loro distribuz.ne per ottenere un giusto
    - principio
    - mezzo
    - fine
  - passaggio regolare da un'idea all'altra
  - proporzione fra le parti del componimento

- Doti dell'elocuzione
  - *chiarezza* - si ottiene colla
    - *purità* — uso di parole italiane
    - *proprietà* — uso di una parola nel suo preciso significato
  - *brevità* — uso soltanto delle parole necessarie
  - *convenienza* — uso di parole adatte
    - alla materia
    - alle circostanze di
      - luogo
      - tempo
      - persona
    - alla forma del componimento
  - *eleganza* — scelta delle voci più belle
  - *armonia*
    - semplice
    - imitativa

# VIII.

| | |
|---|---|
| Vizî contrarî alla purità | barbarismi o *francesismi* — parole straniere specialmente francesi |
| | latinismi — parole latine, inutili in italiano |
| | arcaismi — parole in disuso |
| | neologismi — parole nuove non ancora approvate dai buoni scrittori |
| | provincialismi - parole usate solo in una prov. |
| | solecismi — errori di grammatica |

| | |
|---|---|
| Tre maniere di francesismi | voce francese con desinenza italiana |
| | parola italiana con significato francese |
| | voci italiane costruite al modo francese |

| | |
|---|---|
| Si offende la proprietà usando | parole generali in vece delle speciali |
| | termini ristretti per più estesi |
| | parole astratte per le concrete |
| | voci non precise o in senso non vero |
| | sinonimi e omonimi senza discernimento |

| | | |
|---|---|---|
| Il linguaggio è | proprio — formato con parole usate nel loro naturale significato | |
| | metaforico — formato dai *traslati* o *tropi* . . . . . . . . . . . | di parola |
| | | di costrutto |
| | figurato — abbellito dalle *figure* | di parola |
| | | di pensiero |

# IX.

| | |
|---|---|
| Traslati di parola | metafora (trasportamento)<br>metonimia (cambiamento di nome)<br>sineddoche (comprensione)<br>antonomasia (pronominazione) |
| Traslati di costrutto | allegoria (dico altra cosa)<br>ironia e *sarcasmo* (ironia pungente)<br>iperbole (sovrabbondanza) |
| Figure di parola | raddoppiamento<br>ripetizione<br>gradazione<br>polisindeto (congiunzione)<br>asindeto (disgiunzione) |
| Figure di pensiero | perifrasi — eufemismo — preoccupazione — preterizione — sinonimia — reticenza — sospensione — dubitazione — antitesi — interrogazione — apostrofe — esclamazione — epifonema — correzione — similitudine o comparazione — imprecazione — preghiera — prosopopea o personificazione — ipotiposi — visione — concessione — comunicazione — congerie — sermocinazione o dialogismo. |

# X.

*Stile.* — maniera di esprimere ciò che si pensa e ciò che si sente; il Bonghi lo definisce: « quella vita che il concetto prende nello scrittore e che egli comunica nell'esprimerlo agli altri »; e il Buffon: — *lo stile è l'uomo.*

**Varietà dello stile**

- secondo la *materia*
  - umile — semplice e famigl.$^{re}$
  - medio - temperato nell'imagini e nelle figure
  - sublime — grave nei pensieri, elegante nella forma
- secondo la *nazione*
  - attico — semplice ed eleg.
  - laconico - conciso ed energ.
  - asiatico — diffuso in molte parole
  - biblico — elevato nei pensieri e nelle frasi
  - nordico — immaginoso e figurato
  - italiano — semplice, piano, armonioso
- secondo il *tempo* — ond'è del trecento, del cinquecento, dei moderni, ecc.
- secondo l'*indole dello scrittore*
  - naturale — negli scrittori di maggior fantasia e vivacità
  - riflesso — negli scrittori più sottili, acuti e di maggior sentimento

**Norme per procacciarsi un buono stile**

- accrescere il tesoro delle idee con . . . . . . . . . .
  - lo studio
  - l'osservazione
  - la riflessione
- apprendere la lingua leggendo i buoni scrittori
- esercitarsi a comporre
- ridurre poesie in prosa
- tradurre da lingua straniera

---

# XI.

*Lingua* — complesso delle parole che servono a un popolo per esprimere i suoi pensieri.

*Letteratura* — complesso degli scritti in cui l'arte si è fatta educatrice della natura a svolgere l'umano pensiero. Essa è lo specchio della civiltà.

- Forme generali della letteratura
  - *poesia* (creazione) — linguaggio dell'immaginazione e della passione, che presenta le cose come visibili, e va soggetto a leggi determinate di ritmo e d'armonia
  - *prosa* (da *prorsus* totalmente) — parlare comune e naturale dell'uomo nei bisogni della vita, sempre regolato dalla ragione

- Differenze tra prosa e poesia
  - per la sost.
    - in poesia
      - linguaggio appassionato
      - voli ardimentosi del pensiero
      - trattazione esclusiva di soggetti nobili
    - in prosa
      - ragionamento calmo e ordinato
      - trattazione di qualunque argomento
  - per la forma
    - sintassi grammaticale
      - costruz.ne diretta in prosa
      - costruz.ne inversa in poes.
    - scelta delle parole
      - in prosa si usano
        - parole comuni e non alterate
      - in poesia si usano
        - latinismi e traslati
        - nomi antichi
        - i nomi dei fiumi per le città bagnate
        - licenze
          - parole troncate
          - parole allungate
          - cambio di accento
    - *verso* — unione d'un numero determinato di sillabe cogli accenti ritmici sopra sillabe speciali

---

# XII.

*Scandere* — vale contare le sillabe di un verso

Per la *scansione* devonsi osservare la:
- *elisione* - unione di più vocali in una sillaba sola
- *sineresi* - contrazione di due sillabe in una
- *dieresi* - divisione di un dittongo in due sillabe
- *diastole* - rendere piana una parola sdrucciola
- *sistole* - rendere sdrucciola una parola piana

I *versi* sono:
- *classici o barbari* — se formati avendo per norma, come i latini, la lunghezza e la brevità delle sillabe
- *italiani* — se formati sull'esempio dei nostri primi e grandi poeti

Il verso
- secondo l'ultima parola
  - piano, se finisce con parola piana
  - sdrucciolo, se finisce con parola sdrucciola
  - tronco, se finisce con parola tronca
- secondo la cadenza
  - *sciolto*, se non è uguale a quella di altri versi
  - *rimato*, se è uguale alla cadenza (rima) di altri versi
- secondo la quantità
  - endecasillabo — cogli accenti sulle sillabe . . . . . . . . . . . .
    - 4ª, 8ª, 10ª
    - 6ª, 10ª
    - 4ª, 7ª, 10ª (raro)
  - decasillabo — cogli accenti sulle sillabe 3ª, 6ª, 9ª
  - novenario — cogli accenti sulle sillabe 2ª, 5ª, 8ª
  - ottonario — cogli accenti sulle sillabe 3ª, 7ª
  - settenario — » » 4ª, 6ª
  - senario — » » 2ª, 5ª
  - quinario — » » 1ª o 2ª e 4ª
  - quadernario — coll'accento sulla sillaba 3ª
  - doppio
    - di due quinari
    - di due senari
    - di due settenari (martelliani)
    - di due ottonari (carducciani)

---

# XIII.

- Metri poetici
  - i versi sciolti — non legati dalla rima
  - le stanze
    - ottava — di otto versi
    - sestina — di sei versi
    - quartina — di quattro versi
    - terzina — di tre versi
    - distico — di due a rima baciata (alessandrino)
    - nona rima — di un'ottava più un altro verso rimato col secondo
  - le strofe
    - pindariche — da Pindaco
    - saffiche — da Saffo
    - anacreontiche — da Anacreonte
    - petrarchesche — da Petrarca
  - metri classici
    - alcaico — da Alceo
    - asclepiadeo — da Asclepiade
    - saffico da Saffo
    - giambico — da Giambo
    - archilochio — da Archiloco

- Generi di poesia
  - lirica — poesia del cuore, distinta in . . . . . . . . . .
    - sacra — morale
    - eroica — elegiaca
    - amorosa — convivale
  - epica — poesia narrativa
  - drammatica — poesia rappresentativa

# XIV.

**Componimenti lirici**

- Carme in versi sciolti
- Ode . . . . { italiana / barbara o classica
- Elegia — Canto del dolore
- Canzone { petrarchesca / libera
- Canzonetta — umile poesia popolare
- Madrigale o mandriale — grazioso canto villereccio
- Sonetto — poesia elegante di quattordici versi
- Rispetto e stornello — brevi poesie amorose, o sentenze rimate
- Capitolo — poesia scherzosa e bernesca, in terza rima
- Satira — poesia mordace per correggere col riso i vizi umani.
- Epigramma — pochi versi arguti e satirici
- Ditirambo o polimetro — canto della vendemmia
- Brindisi — elogio al vino o augurio a qualcuno nei conviti.
- Epistola — lettera didascalica in versi
- Romanza — canzone melanconica accompagnata dalla musica
- Idillio ed egloga — poesie campestri

# XV.

- **Componimenti epici**
  - il Serventese — racconto poetico narrativo
  - il Poemetto o la Cantica — brevi narrazioni di cose { o eroiche o didascaliche
  - la Novella — breve e commovente racconto domestico
  - il Poema
    - dantesco (*Divina Commedia*)
    - cavalleresco o romanzesco (*Orlando Furioso*)
    - eroico (*Gerusalemme liberata*)
    - eroicomico (*Secchia rapita*)
    - mitologico (*Adone*)
    - religioso (*Paradiso perduto*)
    - didascalico (*Coltivazione*)
- **Metri dramatici**
  - quello della *lauda* (lirica religiosa)
  - ottava rima (nell'*Orfeo* del Poliziano)
  - terzina — nelle rappresentazioni. . .
    - sacre del 400 e 500
    - aversane del 400
    - rusticane senesi del 500
  - endecasillabo colla rima al mezzo (poeti meridionali del 400)
  - endecasillabo sciolto che tiene il campo fino al 1700
  - verso martell.no usato anche ai nostri giorni
- **Componimenti dramatici**
  - tragedia — rappresentazione di fatti compiuti da personaggi illustri e aventi dolorosa catastrofe
  - comedia — rappresentazione giocosa di fatti della vita domestica per correggere col riso i difetti umani
  - farsa — breve comediola da ridere
  - drama — rappresentazione di un fatto meno grave della tragedia e più serio della comedia
  - melodrama o *opera* - drama in musica. . . . . . .
    - serio
    - giocoso o buffo
  - drama pastorale — rappresentazione di fatti villerecci

# XVI.

- Generi di prosa
  - narrativo - comprende la . . .
    - narrazione
      - storica
      - d'invenzione
    - descrizione
  - espositivo - comprende
    - l'oratoria
    - la didascalica
    - la prosa epistol.re

- Narrazioni storiche
  - iscrizione o epigrafe. .
    - monumentale .
      - sacra
      - civile
    - onoraria
    - funebre .
      - temporanea
      - permanente (epit.)
    - dedicatoria
  - relazione — narrazione di fatti veduti
  - diario o effemeride — racconto quotidiano dei fatti
  - memorie o commentari — racconti di fatti o veduti o compiuti
  - cronaca — racconto dei fatti in ordine di tempo
  - annali — racconto dei fatti anno per anno
  - storia — racconto esatto e imparziale dei fatti accaduti

- La storia è
  - per il tempo .
    - antica (. . . -476 d. C.)
    - del medio evo (476-1492)
    - moderna (1492-1870)
  - per la materia
    - sacra
    - profana
  - per l'estensione
    - universale
    - generale
    - particolare
      - nazionale
      - municipale
      - monografia
      - biografia
      - autobiografia

# XVII.

- Parti necessarie alla storia
  - gli *occhi della storia*
    - geografia
    - cronologia
  - le *fonti storiche*
    - tradizione
    - monumenti
      - mater.
        - muti
        - parl.i
      - morali
    - documenti

- Racconti d'invenzione
  - favola
    - parti
      - racconto
      - moralità
    - specie
      - apologo
      - parabola
      - mito
      - favola mista
  - novella
    - popolare o orientale
    - classica, derivata dalla popolare e dalle leggende arabe
    - moderna
  - romanzo
    - storico, perchè
      - o è fondato su un caso storico
      - o descrive cose finte, ma in un tempo storico
    - sociale, che propone rimedi a' difetti della società
    - di costumi, che studia i costumi
    - psicologico, che studia i sentimenti
    - analitico, o di osservazione
    - verista, o sperimentale

---

# XVIII.

- **Descrizione**
  - specie
    - antropografia o ritratto di persona . . . . . . .
      - prosopografia (corpo)
      - etopeia (indole)
    - teriografia (descrizione d'un bruto
    - pragmatografia (di un fatto)
    - cronografia (del tempo)
    - topografia (di un luogo)
  - doti
    - ordine
    - fedeltà
    - evidenza
- **Orazione**
  - sua divisione
    - secondo gli antichi
      - deliberativa
      - dimostrativa
      - giudiziale
    - secondo i moderni
      - forense
      - politica
      - accademica
      - sacra, comprende
        - omelia
        - predica
        - panegir.
        - discorso funebre
  - sue parti
    - esordio
      - per principio
      - per insinuazione
      - ex abrupto
    - proposizione — breve, chiara, precisa
    - narrazione — breve, chiara, precisa
    - argomentazione
      - confermazione
      - confutazione
    - perorazione . . .
      - epilogo
      - mozione degli affetti

# XIX.

- Componimenti didascalici
  - doti
    - ordine
    - chiarezza
    - precisione
  - specie
    - trattato
      - analitico
      - sintetico
    - lezione
      - orale
      - scritta
    - dialogo
      - per la forma
        - storico
        - drammatico
      - per le persone
        - disput. (fra persone addottrinate)
        - didat.co o insegn.
          - socrat.
          - catechetico
    - critica — riconosce il valore d'un opera
    - dissertazione - spiega qualche punto scientifico
    - apologia — difesa di un principio di dottrina
    - polemica — contesa su cosa didascalica

- Prosa epistolare comprendente
  - le lettere
    - didascaliche
      - scientifiche
      - artistiche
      - letterarie
    - famigliari
  - le scritture più in uso nella società civile

# XX.

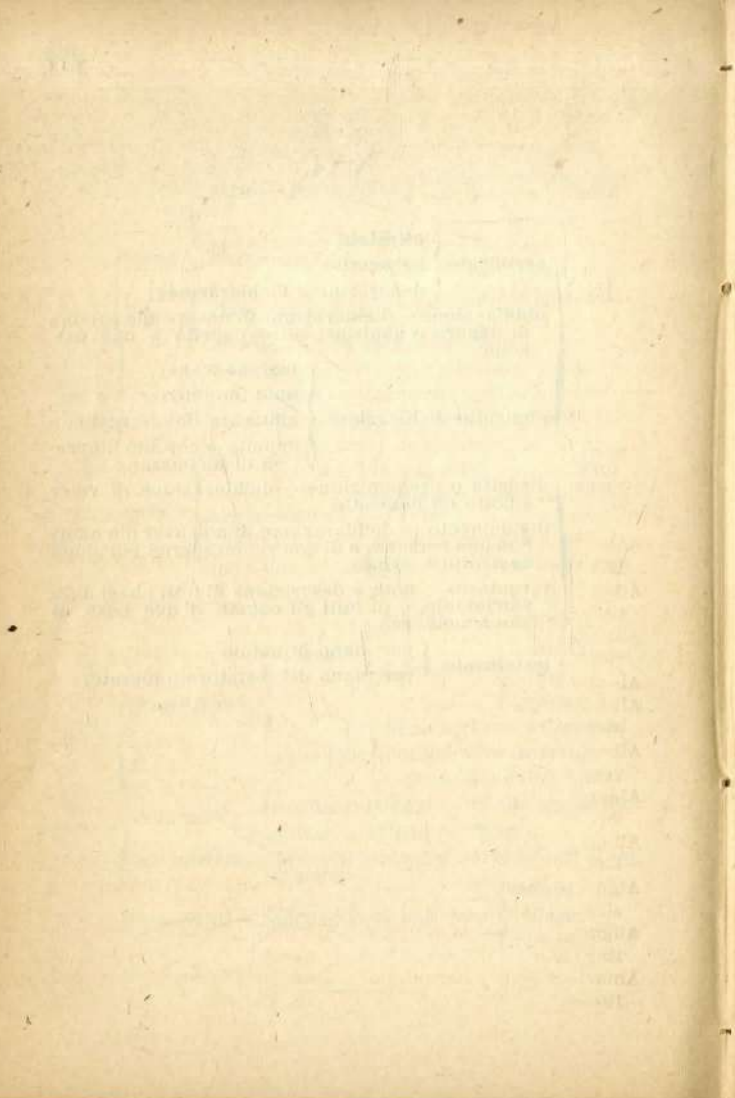
- **Lettere famigliari**
  - doti
    - verità - viva imagine { del discorso parlato e dell'animo proprio
    - convenienza dello stile, secondo . . . . . . . . . .
      - la persona
      - la cosa
      - le circostanze
    - chiarezza di elocuz.ne con { semplicità e facilità
    - brevità — dica solo il necessario
  - parti
    - introduzione - principio naturale, spontaneo
    - esposizione - spiegazione dell'argomento
    - chiusa - commiato con saluti, profferte, ecc.
  - specie
    - per l'*invio* . . .
      - di proposta
      - di risposta
    - per la *materia*
      - semplici — per una cosa sola
      - miste — per più cose
    - per il *fine* — d'augurio, di condoglianza, ecc.

- **Scritture comuni**
  - lettere d'affari
    - private
      - comuni . .
        - chiare
        - ordinate
      - commerciali
        - semplici
        - brevi
        - urbane
    - pubbliche
      - ammin. (Prov. e Comunali
      - politiche (di Governo)
      - diplomatiche (fra Stati)
  - domanda
    - petizione o istanza — chiede per diritto
    - supplica — chiede per grazia
  - memoriale — breve ricordo d'un desiderio o di un bisogno
  - relazione — ragguaglio di una cosa
    - fedele
    - chiaro
    - conciso

---

# XXI.

**Scritture comuni**

- certificato
  - attestato
  - benservito
  - deposizone o dichiarazione
- obbligazione — dichiarazione di dovere una somma di denaro o qualsiasi altro oggetto a una persona
- contratto di locazione
  - pigione (casa)
  - nolo (mobili)
  - affittanza (fondo rustico)
  - appalto o cottimo (impresa di un'opera)
- disdetta o premonizione — dichiarazione di voler sciolto un contratto
- diffidamento — dichiarazione di non aver più affari con una persona, o di non riconoscerne più alcun contratto o debito
- inventario — nota e descrizione di tutti i beni d'un patrimonio, o di tutti gli oggetti d'una casa, di una scuola, ecc.
- testamento
  - per mano di notaio
  - per mano del testatore (olografo)

# PRINCIPALI SCRITTORI ITALIANI

## A

Achillini Claudio, bolognese, 1574-1640.

Adriani G. Battista, fiorentino, 1513-79.

Adriani Marcello, id., 1553-1604.

Alamanni Luigi, id., 1495-1559.

Albergati Francesco, bolognese, 1728-1804,

Alberti Leon Battista, genovese, 1404-72.

Aleardi Aleardo, veronese, 1812-1878.

Alfieri Vittorio, astigiano, 1749-1830.

Algarotti Francesco, veneziano, 1712-64.

Alighieri Dante, fiorentino, 1265-1321.

Amari Michele, palermitano, 1806-89.

Ammirato Scipione, leccese, 1531-1601.

Angiolieri Çecco, senese 1258-1312.

Anguillara Giovanni, sutrese, 1517-67.

Aretino Pietro, d' Arezzo, 1492-1556.

Arici Cesare, bresciano, 1782-1836.

Ariosto Lodovico, reggiano, 1474-1533.

Assisi (d') Francesco, 1182-1226.

## B

Bacci Vittorio, fiorentino, 1840 vivente.

Baccini Ida, fior., 1850 vivente.

Bagnoli Pietro, sanminiatese, 1767-1847.

Chiarini Giuseppe, aretino, 1833 vivente.
Colletta Pietro, napoletano, 1775-1831.
Colombo Michele, veneto, 1747-1838.
Colonna Vittoria, romana, 1490-1547.
Compagni Dino, fiorentino, 1257-1323.
Conti Augusto, di San Miniato, 1822 vivente.
Cossa Pietro, romano, 1833-1881.
Costa Paolo, ravennate, 1771-1836.
Costanzo Aurelio, di Melilli, 1843 vivente.
Crudeli Tommaso, casentinese, 1703-45.

D

Dal Camo Cielo o Ciullo D'Alcamo, siciliano, sec. XIII.
Dall'Ongaro Francesco, trivigiano, 1808-73.
Da Montemagno Buonaccorcorso, secolo XIV.
D'Ancona Alessandro, pisano, 1835 vivente.
D'Annunzio Gabriele, di Pescara (Chieti), 1863 vivente.
Dati Carlo, fiorentino, 1619-75.
Davanzati Bernardo, fiorentino, 1529-1600.
Davila Caterino, padovano, 1576-1631.
D'Azeglio Massimo, torinese, 1798-1866
De Amicis Edmondo, di Oneglia, 1846 vivente.
De' Conti Giusto, romano, 1400-1452.
D'Elci Angelo, fiorentino, 1754-1824.
De Gubernatis Enrico, torinese, 1836 vivente.
Del Bene Sennuccio, fiorentino, 1275-1349.
De Lemene Francesco, lodigiano, 1634-1704.
Della Casa Giovanni, fiorentino, 1500-41.
Della Vigna Piero, capuano, 1200-49.
Del Lungo Isidoro, toscano, 1841 vivente.
De Medici Lorenzo, fiorentino, 1448-92.
Denina Carlo, revellese, 1731-1813.
De Rossi Gherardo, romano, 1754-1827.
De Sanctis Francesco, avellinese, 1818-83.
Di Costanzo Angelo, napoletano, 1507-90.
Di Tarsia Galeazzo, cosentino, 1476-1530.
Di Benedetto Iacopone, da Todi, 1230-1303.
D'Ovidio Francesco, di Campobasso, 1849 vivente.
Duprè Giovanni, senese, 1817-1882.

E

Enzo, re, siciliano, 1223-72.

## L



## M

Mameli Goffredo, genovese, 1827-49.

Mamiani Terenzio, pesarese, 1800-85.

Manara Prospero, di Borgotaro, 1714-1800.

Manfredi Eustacchio, bolognese, 1674-1739.

Manno Giuseppe, di Alghero, 1784-1868.

Mantegazza Paolo, di Monza, 1831 vivente.

Manzoni Alessandro, milanese, 1785-1873.

Marchetti Alessandro, di Pontorno, 1620-1714.

Marenco Carlo, lomellinese, 1800-46.

Marini Giambattista, napoletano, 1569-1625.

Marradi Giovanni, livornese, 1852 vivente.

Martelli Pier Jacopo, 1665-1727.

Martini Ferdinando, livornese, 1841 vivente.

Mascheroni Lorenzo, bergamasco, 1756-1800.

Masi Ernesto, bolognese, 1837 vivente.

Massarani Tullo, mantovano, 1816 vivente.

Mayer Enrico, tosc., 1802-77.

Mazza Angelo, parmigiano, 1741-1817.

Mazzini Giuseppe, genovese, 1808-72.

Mazzoni Guido, fiorentino, 1859 vivente.

Meli Giovanni, palermitano, 1740-1815.

Menzini Benedetto, fiorentino, 1616-1704.

Mercantini Luigi, ascolano, 1821-1872.

Mestica Giovanni, maceratese, 1831 vivente.

Metastasio Pietro, romano, 1698-1782.

Milli Giannina, teramese, 1827-1888.

Minzoni Onofrio, ferrarese, 1734-1817.

Molmenti Gherardo, veneziano, 1851 vivente.

Molineri Cesare, di Pinerolo, 1847 vivente.

Monti Vincenzo, fusignanese, 1754-1828.

Morandi Luigi, di Todi, 1844 vivente.

Muratori L. Antonio, modenese, 1672-1750.

Mussato Albertino, padovano, 1262-1330.

Muzzi Luigi, pratese, 1776-1840.

## N

Nannucci Vincenzo, fiorentino, 1787-1857.

Negri Ada, lodigiana, vivente.

Nencioni Enrico, livornese, 1835-96.

Niccolini Giambattista, lucchese, 1782-1861.

Niccolini Giuseppe, bresciano, 1788-1856.

Nievo Ippolito, padovano, 1832-60.

Nota Alberto, torinese, 1775-1847.

## O

Occioni Onorato, veneziano, 1830-96.

## P

Pacini Pietro, lucchese, 1812-1869.

Pagano Mario, di Brianza, 1748-1799.

Pagnini Giuseppe, pistoiese, 1737-1814.

Pallavicino Sforza, romano, 1607-67.

Panciatichi Lorenzo, 1635-76.

Pandolfini Angelo, fiorentino, 1360-1446.

Pananti Filippo, toscano, 1766-1837.

Panzacchi Enrico, bolognese, vivente.

Papi Lazzaro, lucchese, 1763-1834.

Paradisi Agostino, modenese, 1736-83.

Parini Giuseppe, di Bosisio, 1729-99.

Paruta Paolo, veneziano, 1540-98.

Parzanese Paolo, arianese, 1810-56.

Passavanti Jacopo, fiorentino, ?-1357.

Pellico Silvio, saluzzese, 1788-1854.

Peretti Antonio, reggiano, 1815-58.

Perticari Giulio, savignanese, 1779-1822.

Petrarca Francesco, aretino, 1304-74.

Pignotti Lorenzo, idem, 1739-1812.

Pindemonte Ippolito, veronese, 1753-1828.

Poerio Alessandro, napoletano, 1802-48.

Poliziano Angelo, di Montepulciano, 1451-94.

Porta Carlo, milanese, 1776-1821.

Praga Emilio, idem., 1830-60.

Prati Giovanni, trentino, 1815-1884.

Pucci Antonio, fior., 1320-90.

Pulci Luigi, idem, 1431-86.

Puccianti Giuseppe, pisano, 1831 vivente.

## R

Raffaelli Giovanni, di Castelnovo, 1828-69.

Ramorino Felice, di Mondovì, 1852 vivente.

Rapisardi Mario, catanese, 1843 vivente.

Redi Francesco, aretino, 1626-1698.

Regaldi Giuseppe, novarese, 1809-83.

Revere Giuseppe, triestino, 1812-89.

Rigutini Giuseppe, aretino, 1830 vivente.

Rizzi Giovanni, trevigiano, 1828-89.

Romussi Carlo, milanese, 1847 vivente.

Róndani Alberto, parmigiano, 1846 vivente.
Rosa Salvatore, napoletano, 1615-73.
Rossi Quirico, lonighese, 1696-1760.
Rossetti Gabriele, abruzzese, 1783-1854.
Rota Bernardino, napoletano, 1509-75.
Rucellai Giovanni, fiorentino, 1475-1525.

**S**

Sacchetti Franco, fiorentino, 1335-1400.
Sailer Luigi, milanese, 1825-86.
Salandri Pellegrino, reggiano, 1723-71.
Sannazzaro Jacopo, napoletano, 1458-1530.
Sarpi Paolo, veneziano, 1550-1623.
Sassetti Filippo, fiorentino, ?-1589.
Segneri Paolo, nettunese, 1576-1631.
Serao Matilde di Patrasso, 1857 vivente.
Settembrini Luigi, napoletano, 1812-63.
Spolverini G. Battista, veronese, 1695-1762.
Sigonio Carlo, modenese, 1520-84.
Sinibuldi Cino, pistoiese, 1270-1336.
Stampa Gaspara, padovana, 1523-54.
Stoppani Antonio, lecchese, 1824-91.

**T**

Tabarrini Marco, toscano, 1818 vivente.
Tansillo Luigi, veronese, 1510-1568.
Tasso Bernardo, bergamasco, 1493 1569.
Tasso Torquato, sorrentese, 1544-95.
Tassoni Alessandro, modenese, 1565-1635.
Taverna Giuseppe, piacentino, 1764-1850.
Thouar Pietro, fior., 1809-61.
Testi Fulvio, modenese, 1593-1646.
Tiene Marco, vicentino, 1520-1552.
Tiraboschi Girolamo, bergamasco, 1713-94.
Tolomei Claudio, senese, 1492-1555.
Tommaseo Nicolò, di Sebenico, 1802-74.
Torti Giovanni, milanese, 1774-1852.
Trezza Gaetano, veronese, 1828-93.
Trissino Giorgio, vicentino, 1478-1550.

**V**

Vannucci Atto, pistoiese, 1808-1883.

46421

FINE.

# CATALOGO DEI 500 MANUALI HOEPLI

## Pubblicati sino al 1° Dicembre 1897

L. c.

**Abitazioni animali domestici**, di *U. Barpi*, 168 illustr. 4 —
**Acetilene (L')**, del dott. *Luigi Castellani* . . . . . 2 —
**Acido solforico, nitrico, sodico, muriatico**, del dottor *V. Vender* . . . . . . . . . . . . 3 50
**Acque (Le) minerali e termali del Regno d'Italia**, di *Luigi Tioli* . . . . . . . . . . . . . 5 50
**Adulterazione e falsificazione degli alimenti**, del dott. prof. *L. Gabba*. . . . . . . . . . . . . 2 —
**Agronomia**, del prof. *Carega di Muricce* . . . . . 1 50
**Agronomia e agricoltura moderna**, di *G. Soldani*, con 134 illustrazioni e 2 tav. colorate . . . . . . . 3 50
**Alcool**, di *F. Cantamessa*, con 24 illustrazioni . . . 3 —
**Algebra complementare**, del prof. *S. Pincherle*:
Parte I. Analisi algebrica . . . . . . . . . . . 1 50
Parte II. Teoria delle equazioni con 4 illustrazioni . 1 50
**Algebra elementare**, del prof. *S. Pincherle* . . . . 1 50
**Alimentazione**, di *G. Strafforello* . . . . . . . . 2 —
**Alimentazione del bestiame**, dei proff. *Menozzi* e *Niccoli*. (In lavoro).
**Alpi (Le)**, di *J. Ball.*, trad. del prof. *I. Cremona* . . 1 50
**Alpinismo**, di *G. Brocherel* . . . . . . . . . . . 3 —
**Amatore (L') di maioliche e porcellane**, di *L. De Mauri*, con 2900 marche. (In lavoro).
**Amatore (L') di oggetti d'arte e di curiosità**, di *L. De Mauri*, con numerose illustrazioni . . . . . . . . 6 50
**Analisi del vino**, del dott. *M. Barth*, con 7 illustr. . 2 —
**Analisi volumetrica**, di *P. E. Alessandri*, con 52 illus. 4 50
**Anatomia e fisiologia comparata**, del prof. *R. Besta* . 1 50
**Anatomia microscopica (Tecnica di)**, di *D. Carazzi* . 1 50
**Anatomia pittorica**, di *A. Lombardini* . . . . . . 2 —
**Anatomia topografica (Compendio di)**, di *C. Falcone*. 3 —
**Anatomia vegetale**, di *A. Tognini*, con 141 illustr. . 3 —
**Animali da cortile**, del prof. *P. Bonizzi*, con 39 illus. 2 —
**Animali parassiti dell'uomo**, di *F. Mercanti*, con 33 ill. 1 50
**Antichità private dei romani**, del prof. *W. Kopp* . . 1 50
**Antropologia**, del prof. *G. Canestrini*, con 23 illustr. 1 50
**Apicoltura**, del prof. *G. Canestrini*, con 43 illustrazioni 2 —

Bo - IV - 155

## DELLO STESSO AUTORE

---

**Commemorazione di Alessandro Manzoni.** Finale-Emilia, Tip. Rubbiani, 1883 (edizione esaurita).

**Storia del sonetto italiano.** Modena, Tip. Tonietto, 1887.

**Saggio d'interpretazione** di cinque *Odi barbare* di Giosuè Carducci (*In una chiesa gotica* — *Sirmione* — *Alla regina d'Italia* — *A Garibaldi* — *Scoglio di Quarto*). Pavia, Tip. popolare, 1893.

**Grammatica della lingua italiana** esposta con ordine logico e con esercizi d'applicazione a uso delle scuole. Cremona, Tip. sociale, 1896 (2ª edizione).

---